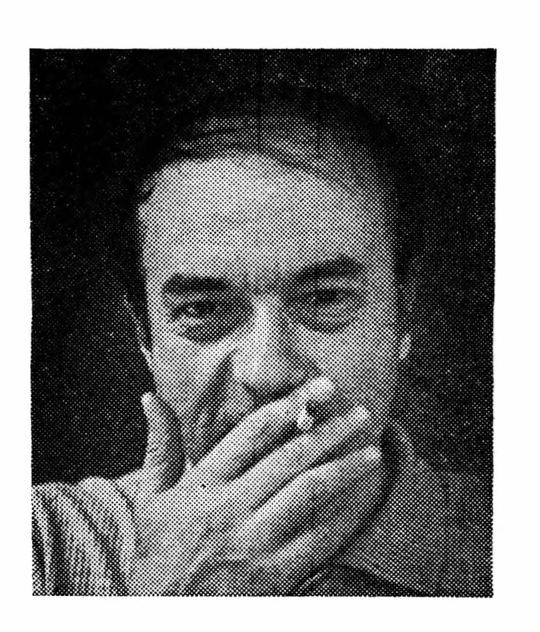
ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

ЧАС ВЫБОРА

СОВРЕМЕННИК

ИГОРЬ
ЗОЛОТУССКИЙ





ИГОРЬ
ЗОЛОТУССКИЙ

ЧАС ВЫБОРА

«СОВРЕМЕННИК»
МОСКВА
1976

Золотусский И. П.

З81 Час выбора. М., «Современник», 1976.
319с. с портр.

Книга Игоря Золотусского написана в своеобразном жанре размышлений и не претендует на окончательность оценок. Автор вводит читателя в мир современной прозы, показывает богатство этого мира, воссоздающегося непохожими друг на друга талантами.

Читатель найдет в ней очерки о современной прозе и ее героях, прочтет о романах, повестях и рассказах Ч. Айтматова, В. Белова, В. Быкова, В. Катаева, В. Конецкого, Е. Носова, В. Распутина, А. Битова, Ю. Трифонова, Б. Можаева, В. Шукшина.

З $\frac{70202-222}{М106(03)-76}$ 228—76 8Р2

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Говорят, мастерство—дело наживное, а талант дается от бога. Но без таланта мастерства не наживешь. Талант в критике так же единствен, как и в других родах литературы. Он суверенен и сам вырабатывает законы своего мастерства. И судить его можно лишь по этим законам.

Есть критика публицистическая или, говоря современным языком, социологическая. Ее объект — общественная сторона литературы. Критик-публицист работает, прежде всего, на смысле, на содержании. Он извлекает их, часто минуя форму. Другой пишет критику эстетическую, для него все заключено в тексте. Третий, пожалуй, уже не критик, а философ, ибо оперирует целыми художественными системами. Конечно, здесь нет строгих обособлений, но каждый талант ищет свою точку приложения в искусстве.

Тип критика-универсала, единого во многих лицах, умер. Не знаю, может быть, он возродится, но пока мы должны констатировать специализацию критики, ее рассредоточение. Вероятно, только на заре культуры возможны такие фигуры, как Белинский. Это был трубный глас критики, в нем соединялись все голоса.

Впрочем, и в XIX веке русская литература имела не только Белинского. Еще до него были В. Кюхельбекер, А. Марлинский, П. Вяземский, Н. Надеждин, И. Киреевский, а позже А. Григорьев, Н. Страхов, критики-философы конца века. Кстати, эта ветвь почти отсекается в нашем опыте. Классическая критика как бы заканчивается на Чернышевском. Меж тем он «застал» лишь начало Толстого. Полный Толстой и полный Достоевский осваивались другими.

Наживать мастерство, не питаясь от всех плодов древа, — значит обрекать себя на недоедание, на диету, которая нужна лишь больным, а не здоровым. Толь-

ко весь опыт отечественной культуры может двинуть нас вперед. Об этом прекрасно сказал М. М. Бахтин: «Идти вперед может только п а м я т ь, а не забвение».

За время, прошедшее с эпохи Белинского, явилась и изощрилась наука литературы, разросся материал, подведомственный критике. Родились новые искусства — например, кино. Они вступили в отношения с искусством слова. Это привело к тому, что мы сейчас не имеем ни одного крупного критика-универсала, но у нас есть таланты, работающие каждый в своем жанре. Не буду составлять «обойм»—дело это неблагодарное, да и всякий человек, всерьез интересующийся литературой, знает сегодняшних критиков, которые, независимо от характера таланта, работают на высоком уровне, и этот-то уровень и есть высота мастерства.

Если говорить грубо, он определяется величиной личности и величиной задачи. Крупный критик не ставит себе мелких целей, не потому, что делает это из тщеславия, просто он мыслит в масштабе своего таланта.

Для критика эстетического это всегда и величина предмета, к которому он обращается. Его вкус — это выбор материала литературы, выбор текста, который он подвергает исследованию. Бедный текст, неполноценный текст не может дать ему достойной пищи.

Вкус критика-социолога проверяется выбором темы. Как критик эстетический безошибочно чувствует полноценность текста, так социолог точно знает, о ч е м в данную минуту нужно писать. Он безошибочен в определении нужд момента.

В ы б о р в критике уже талант.

Хорошо писать о пустом, наверное, невозможно. Есть критики-«технари», которые, как футболисты, умело владеют обводкой. Они способны привести в восхищение стадион, финтуя по полю. Но гола от них не дождешься.

В самом утилитарном виде мастерство — это «доходчивость», читабельность, увлекательность критики. Действительно, это не последнее дело. Но разве так уж доходчив Белинский? Увлекателен Аполлон Григорьев? Включение в их мир требует напряжения.

Еще вчера критика страшилась быть непонятой, она искала контакта с читателем, контакта любой ценой. Ее страшил призрак академизма, призрак казен-

ной речи. Она освобождалась внешне — в способе завоевания аудитории.

Ныне легкость контакта становится опасностью.

Я не говорю о плохой критике, для которой эта легкость — недостижимый идеал. Но плохая критика — не критика, и не о ее «мастерстве» здесь речь.

Бетонная стена штампа пробита, новое поколение критиков не только не хочет, но и не умеет плохо писать. Как говорится, эта проблема перед ними даже не стоит. Оживление критики, освежение ее крови за счет свободного языка, свободного мышления произошло. Теперь на повестке дня — проблемы самой свободы. И первая из них — проблема культуры. Без решения ее невозможна выработка новых идей. А именно перед этой задачей и остановилась сейчас критика.

Даже не остановилась, а, скорей, призадумалась, ибо ничто не останавливается, процесс идет: происходит накопление ценностей, усвоение старого, его переработка. Ничто новое не рождается вне старого. И опять-таки прав М. М. Бахтин. «Выясняется, — писал он, — что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к н а ч а л у («изначальность»), точнее, к о б н о в л е н и ю н а ч а л а».

Вот почему так мучит всех нас вопрос о наследстве. От отношения к нему, от знания его, от понимания его как целого зависит судьба критики. Речь идет не о «модернизации» классики, не о попытке, что называется, прочесть старое по-новому (чем безуспешно занимаются иные авторы), а о некотором доизвлечении старого смысла из «старого» же, и до нас пребывавшего в этом «старом» и не являющегося его п о с л е д н и м богатством. Старое как бы обновляется за счет своих собственных ресурсов, освежая новое, поднимая новое. Тут о т к л и к старого на новое, родственный отзвук, выход навстречу, ответ на призыв.

Сейчас много говорится о т е к с т е. Это знамение. Текст не только первоматерия литературы, он судья дара критика. Представить себе искусство анализа без искусства чтения текста я не могу.

Вульгарная критика игнорирует работу с текстом, она слепа и глуха к нему. Она готова строить свои теории на песке — на шатких основах полулитературы. Качество тут не важно, важен назывной смысл однозначных слов. Можно понять социолога, который, пользуясь плохой книгой, говорит нечто о жизни. Но непо-

нятен эстетик, который строит на этой книге художественную концепцию.

По-моему, только полноценный текст может выдержать нагрузку теории.

Я убежден, что все, что хотел сказать писатель, заключено в тексте. Ни письма, ни какие устные высказывания о себе не дадут того представления о е г о мире, какое дает художественный текст. Но сколько нужно знать, чтобы прочесть его! Надо знать и письма, и высказывания, и воспоминания современников, и эпоху, и историю, и историю литературы. Сколько надо вобрать в себя, чтоб без страха подойти к малому клочку стихов или прозы!

Когда я читаю текстологический анализ рассказа Достоевского «Бобок» в книге М. М. Бахтина «Поэтика Достоевского», я сознаю, какой громадный опыт культуры ва этим стоит. И как опыт сей, как знание, исходящее из него, п р о с в е ч и в а е т текст, открывая один его пласт за другим. При этом совершенно не нарушается ощущение целого: мир Достоевского (его духовный, художественный мир) при этом не распадается, не дробится, а все время воссоединен, все время един, хотя внутри его производится, кажется, разъятие и рассоединение.

Это искусство анализа, все время имеющего в виду синтез, стремящегося к синтезу и, собственно, исходящее из него.

Есть критика, изощренная в щелочном анализе частностей. У нее безупречный вкус к детали, она безошибочно чувствует слово. Она пристальна к любому изменению интонации, семантики слова и фразы, их соседству с другими словами, их перекличке со словом и фразой, стоящими на расстоянии в том же тексте. Но она решительно неспособна ощущать текст как духовное целое, как некую духовную единственность, которая присуща лишь данному гению или данному таланту. Ее анализ именно щелочной, разъедающий, способный разъять талантливо на части, но не способный собрать. Не хватает «живой воды», которая в сказке поднимает и оживляет мертвеца, а именно таким мертвецом делается под безжалостным взглядом ее оптики живой текст. Трепещуще-целое умерщвляется, дух отлетает, и мы имеем дело с бесчувственной материей, которая безразлична к производимым над нею экспериментам.

Из такой критики можно извлечь много интересных намеков, много подробностей, которые не заметит невооруженный глаз. Но достижения ее будут достижениями чисто техническими, мелко рассыпчатыми, скорей, занимательными, чем вдохновляющими.

Особенно заметно это при анализе классического текста, который из привилегии литературоведения стал и достоянием критики. Это «отступление» части критики в XIX век — не уход от современного, а желание подойти к нему с богатством знания и школою мастерства. Ибо сам бог велел учиться искусству анализа на классическом материале.

Я уже не говорю про образование души, которое дает контакт с классикой. Потому что культура — это не только начитанность, осведомленность, знание фактов. Это ощущение своего положения в мире идей, в мире духовного качества, выработанного литературой. Еще Пушкин писал, что из Белинского выйдет большой критик, если он сумеет найти в себе «уважение к преданию». «Если бы с независимостию мнений,— писал Пушкин, — и с остроумием соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика замечательного».

Белинский стал таким критиком и, вняв совету Пушкина, переменил, в частности, свое отношение к творчеству Карамзина. Однако характер Белинского, пристрастие, в настоящую минуту им владевшее («Для меня момент есть истина», — писал он и отдавался моменту весь), часто брали верх и толкали его на крайности, о которых предупреждал Пушкин.

Пример Белинского, пример других классиков отечественной критики говорит о том, как необходима для нас полнота взгляда. Ее и дает культура.

«Уважение к преданию» подразумевает уважение ко всему подлинному, что создало до нас искусство и, в том числе, искусство критики, —будь то прошлый век или ближайшие десятилетия. Ничто подлинное из созданного ранее не отменяется вновь созданным подлинным. На новом этапе совершается «обновление начала», которое есть связь, передача и непрерывность.

Вот отчего нельзя согласиться с теми, кто говорит, что надо смело рвать со старыми истинами перед лицом новейших. При этом, как правило, ссылаются на

науку, на физиков, которые и перед самим Эйнштейном «не постоят» ради вновь открытой истины.

Но то, что возможно в науке, вряд ли возможно в литературе. Здесь новая истина не отрицает старой истины — она выходит из чрева ее. Тут не стоит спешить с «независимостью мнений». Художественный образ потому и о б р а з, он потому безначален и бесконечен, что уходит и в ту и в другую стороны — то есть в сторону прошлого (память) и в сторону будущего (интуиция), чего не способна сделать научная мысль. Она имеет дело с настоящим, с реальным; идеальное — не ее сфера. Торжествуя во временном, мгновенном, она уступает образу в способности постичь вечное. Образ способен «видеть» и «предвидеть» будущее, уже как будто бы заключенное в нем.

В открытии научного гения содержится некая недостаточность, которая компенсируется «достаточностью» природы. Природа как будто знает о себе все, а науке дается лишь часть знания. Она добирает и добирает это знание из природы.

Искусство же само по себе «достаточно». Оно полноценно в каждом своем открытии.

Я вообще не сторонник отрицаний. Как бы я ни симпатизировал очистительной критике, как бы ни сознавал пользу чистки авгиевых конюшен вкуса (приходилось и мне заниматься этим), все-таки критика строящая, создающая что-то мне больше по душе. Я отношусь к критике как к искусству, а не как к профилактическому средству.

МАСШТАБ ПРОЗЫ

ЧАС ВЫБОРА

Все течет, все меняется, гласит мудрость. Так же меняется и литература. Но, меняясь, она не старится, ибо внутренне продолжает служить одну и ту же службу—службу добра. Эта вахта ее бессменна, и тут действует закон постоянства, который, кажется, противоречит движению. Литература в этом смысле консервативна, в отличие от науки, которая беспощадно требует новых и новых истин. Она поглощает их и тут же устремляется дальше, не насытившись, не утолившись. Отношения науки со временем всегда наглядны, очевидны и непосредственны: они выражаются в виде результата. Результат, даваемый литературой, как и искусством вообще, менее заметен, почти незаметен, а то и вовсе кажется призраком, хотя на самом деле он — реальность. Но это реальность иного — невидимого — порядка. Легче всего связь литературы и времени видна в *материале*, в бытовой ткани стихов или прозы — то есть в обстановке и каких-то неизбежных чертах текущего дня, — что же касается духа, дающего жизнь этому материалу, приводящему его в движение и управляющему им, то тут эти отношения настолько косвенны, неожиданны и многосложны, что мысль исследователя теряется в попытке охватить *все* их аспекты.

Впрочем, все охватить и невозможно. Но, говоря «все», я имею в виду не количественное «все» (что просто физически недоступно), а «все» в качественном значении, в значении принципа, тенденции и направления. Здесь-то и происходит обновление, обогащение «старого» в литературе и создание нового эстетического и исторически нравственного феномена. Когда-то Белинский писал, что то, что «художественно, то уже и нравственно». Высокая художественность сама по себе уже подозревает нравственность, точней, ту высшую меру любви к человеку и веры в него, которою всегда мерились лучшие произведения литературы. Наш отечественный опыт — тому пример. Произнося слова «критический реализм», мы часто делаем ударение на слове «критический», забывая, что не обличение и не критика были целью Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Они часто бывали суровы к своему времени (и к себе), к человеку вообще, но истоком их критицизма было сострадание, понимание, участие и, в конечном счете, любовь. Это слово так затасканно, что, повторяя его, рискуешь оказаться в роли перепевщика старых истин. Но что поделаешь, иного не изобретено, да и не нужно изобретать, так как и это не износилось, и опять-таки дело не в слове, а в содержании его. Отказаться же от содержания, в нем заключенного, — значит отказаться от жизни, ибо что же в ней останется, если исчезнет любовь?

Это не парадоксы и не игра логики, а слишком поздние признания, поздние потому, что к ним можно было бы прийти и раньше, но лет пятнадцать назад многих из нас захлестывал

азарт наиновейших проблем. Тогда многие ставили на науку, как на «выход» и на «ответ», как на нечто, что способно не только осязаемо изменить мир, но и все поправить в душе. Впрочем, говоря «многие», я безусловно говорю приблизительно. Нельзя брать на себя смелость судить от имени «многих» или хотя бы даже немногих. Есть всегда опасность попасть впросак и выдать свое мнение за чужое. А главное — не совпасть с объективной действительностью. Это касается не только действительности жизни, но и действительности литературы.

Еще один пример из прошлого. В 1835 году Белинский написал статью «О русской повести и повестях г. Гоголя». В этой статье он отдал дань настоящему состоянию русской повести и особенно повестям Гоголя, но заявил, что это лишь начало повести и будущее литературы за нею. «Мы люди деловые... мы дорожим временем, — писал он, — нам нужна повесть». Но это писалось в то время, когда в голове у Гоголя уже носилась идея романа или поэмы в прозе, коей и стали начатые в том же 1835 году «Мертвые души». Белинский, как никто другой, понял природу таланта Гоголя, сказав в этой же статье, что отличительной особенностью его является «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния». Это было то же, что и потом (в рецензии на «Вечера») сказал Пушкин: «Гоголь заставляет нас смеяться сквозь слезы грусти и умиления» (отсюда и родилась формула «смех сквозь слезы») и что подтвердилось всем опытом творчества Гоголя, всем, что он написал после. Но в определении первен-

ства жанра Белинский ошибся. Роман уже вертелся не только на уме у Гоголя, к нему подошел и Пушкин (в том же 1835 году написавший «Капитанскую дочку»), не за горами был и «Герой нашего времени» Лермонтова.

Так что лучше не торопиться и не спешить в пророки, даже если бы это пророчество относилось ко вчерашнему дню. И вчерашний день в литературе еще не рассмотрен, не определен, и он еще предстанет для нас (а может, и не для нас) во многих ликах, а не в одном лице. Ибо не «многие» и уж тем более не «все» были разгорячены несколько лет назад горячкою сиюминутных проблем. Кто-то кипятился, а кто-то и готовился. Кто-то наблюдал, воспитывался внутренне, накапливал и копил, чтоб выйти потом со словом полновесным и выстраданным, с точкой зрения, которая учитывала бы не только интерес *минуты*. Но и тот, кто волновался и ставил сегодня на одного коня, а завтра на другого, но делал это искренне, тоже прошел хорошую школу. Ибо волнения минуты свойственны человеку, без них нет развития, нет приближения к крупному и вечному. Вечное выносится из века (и это опять-таки не игра слов), оно рождается сейчас, и в этом смысле каждая минута вечна, как ни относителен ее срок. Так что и в той — минувшей — минуте, о которой мы говорим, параллельно и спорили, и готовились, и шли через ложные ценности, и приобретали истинные. Так же, как когда-то, параллельно выходили исторические романы Булгарина и «История пугачевского бунта». Тот же Булгарин, кстати, еще до появления Белинского, писал уже свои нравственно-сатирические романы (и имел успех), но были

ли они *романами*? Говоря так, я не вычеркиваю Булгарина из литературы, ибо это дело праздное: Булгарин *был*, и не считаться с этим глупо. Конечно, имя Булгарина кощунственно упоминать в одном ряду с *прекрасным*, но и прекрасное существует не в безвоздушном пространстве, у него есть фон, окружение, та атмосфера, изъяв его из которой мы лишим его обаяния исторически прекрасного, созданного именно в *это* время, так как даже и Булгарин (отрицательным образом) может иногда (и мы увидим это в одной из глав книги) подавать прекрасному повод быть прекрасным.

Поэтому, производя суд над современной литературой (слово «суд» я употребляю в значении, родственном «суждению», «рассуждению», спору и диалогу), стоит помнить о полноте объема и взгляда, о всесторонности самого процесса. И о том, что настоящее не только «переход» к будущему, подготовление и предвещание его, но и, как верно заметил в «Уроках Армении» Андрей Битов, есть будущее вчерашнего дня — то есть то, на что уповали, во что верили и к чему стремились наши предшественники (да и мы с ними). В этом контексте настоящее полноценно и качественно (если говорить о литературе), оно абсолютно, а не относительно. Опасность негативного (или высокомерного) отношения к прошлому и прекраснодушного упования на будущее (с отставлением в сторону настоящего, как чего-то проходного между ними) всегда реально подстерегает критику. Мы помним пушкинский отзыв о Белинском, высказанный в 1836 году в «Современнике». Скрывшись под псевдони-

мом А. Б., Пушкин приветствовал новый талант, предсказывая, что тот «подает большую надежду». Но делал он это с поправкой па «уважение к преданию». «Предание», о котором говорил в своей статье Пушкин, не было к тому времени таким уж преданием — речь шла о творчестве Державина и Карамзина, которых недооценил и слишком легко «прощал» в «Литературных мечтаниях» молодой автор. Позднée развитие Белинского шло как бы в русле этого отзыва Пушкина. Разборы и анализ, восстановление прав прошлого и прав гения в искусстве (в статьях о Пушкине Белинский вернулся капитально к Державину и, как мы уже говорили, пересмотрел свое отношение к Карамзину) чередовались у него с увлечениями и порывами, которые заставляли его отходить от почти всегда верной ему художественной интуициии и «седьмого чувства» истины. Стоило Белинскому полноте взгляда предпочесть *одно* мнение, как над ним как будто вновь звучало предостережение Пушкина. В 1847 году об этом предостережении напомнил ему Гоголь. «Зачем вам было переменять раз выбранную мирную дорогу, — писал он. — Что могло быть прекраснее, как показывать читателям красоты в твореньях наших писателей, возвышать их душу и силы до пониманья всего прекрасного, наслаждаться трепетом пробужденного в них сочувствия и таким образом прекрасно действовать на их души?» Гоголь недаром так часто повторяет здесь слово «прекрасный». Ибо и для него понятие прекрасного неотделимо от понятия добра, общественного блага, свободы—то есть всего, чего и добивался в своих статьях Белинский. Спор Белин-

ского с Гоголем (я имею в виду знаменитое «Письмо к Гоголю» и ответ на него Гоголя) обычно рассматривается односторонне — то есть со стороны Белинского и его правоты. Собственно, и спор этот даже не считается спором; спора не было: Белинский написал письмо к Гоголю, и тем дело и закончилось. *Ответ Гоголя* остается в тени, как и точка зрения его, и ее возможное влияние на Белинского. Меж тем, не получивши того письма, которое я только что цитировал (Гоголь разорвал его, но не выбросил, и оно, таким образом, сохранилось для нас), Белинский получил-таки ответ, в котором Гоголь сказал ему следующее: «Мне кажется даже, что не всякий из нас понимает *нынешнее время,* в котором так явно проявляется *дух построенья полнейшего,* нежели когда либо прежде: как бы то ни было, но все выходит теперь наружу, всякая вещь просит принять ее в соображение, старое и новое выходит на борьбу, и чуть только на одной стороне перельют и попадут в излишество, как в отпор тому переливают и на другой. Наступающий век есть век разумного сознания; не горячась, он взвешивает все, приемля все стороны к сведению, без чего не узнать разумной средины вещей... Поверьте мне, что и вы и я виновны равномерно перед ним. И вы и я перешли в излишество. Я, по крайней мере, сознаюсь в этом, но сознаетесь ли вы? Точно так же, как я упустил из виду *современные дела* и множество вещей, которые следовало сообразить, точно таким же образом упустили и вы; как я слишком *усредоточился* в себе, так вы слишком *разбросались*» (подчеркнуто Гоголем. — *И. З.*).

Это письмо было отправлено из Остенде 10 августа 1847 года, и Белинский получил его. Оно и стало ответом на его знаменитый манифест. Как отнесся к гоголевскому предостережению Белинский? Внял ли он ему? Письма Белинского, написанные им *после* этого спора с Гоголем, говорят, что голос Гоголя был им услышан. Заветной идеей Белинского становится с этой поры идея *полной* статьи о Гоголе, объективной большой работы о нем. По существу, Белинский так и не написал ничего подобного о Гоголе. Самой крупной его статьей о Гоголе была ранняя статья «О русской повести и повестях г. Гоголя», в которой он охватил облик уже созревшего писателя и *угадал* душу гоголевского творчества, понял природу ее. Это была единственная синтетическая статья о Гоголе, которую он написал. После нее он лишь *откликался* то на «Ревизора», то на «Мертвые души», то на «Театральный разъезд» и собрания сочинений, на вторые редакции «Бульбы», «Портрета», на «Рим» и т. д. После июня 1847 года Белинский то и дело возвращается мыслью к Гоголю и к его сочинениям, которые так и остались им не истолкованными. В нем созревает нечто подобное циклу статей о Пушкине, и он то и дело повторяет в письмах, что «с литературой знакомятся и знакомят не чрез обыкновенных талантов, а через гениев, как истинных ее представителей». Он все более начинает ощущать правоту *гения* (слово «гений», нарастая, повторяется почти в каждом его письме) как объективного представителя объективной художественной мысли. Он сближается с Гоголем и в направлении поисков. В одном из писем

Белинский ставит вопрос о *положительном* лице в литературе, об идеале, который может быть почерпнут ею из современности. А вот отрывок из письма Кавелину: «Говоря, что Гоголь изображает не пошлецов, а человека вообще, я имел в виду отстоять от его врагов сущность его художественного таланта... Вы не совсем правы, видя в нем *только комика.* Его «Бульба» и разные отдельные черты, рассеянные в его сочинениях, доказывают, что он столько же *трагик, сколько и комик,* но что отдельно тем или другим он редко бывает... Комизм — слово узкое для выражения гоголевского таланта. У него и комизм-то выше того, что мы привыкли называть комизмом». И далее: *«МНЕ НАДО БУДЕТ ПИСАТЬ О ГОГОЛЕ, М. Б., НЕ ОДНУ СТАТЬЮ, ЧТОБЫ СКАЗАТЬ О НЕМ ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО».* Отдавая должное реализму и благородству «натуральной школы», Белинский пишет: «Между Гоголем и... школою — целая бездна... он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним!), а только *сознательнее.* Что он действовал бессознательно — это очевидно, но... все *гении* так действуют». Понятие гения непосредственно ассоциируется у Белинского с именем Гоголя, со сделанным им, с тем, каким он видит Гоголя уже после письма к нему. «Гений — инстинкт, — добавляет он, — а потому и откровение: бросит в мир мысль и оплодотворит ею его будущее, сам не зная, что сделал, и думая сделать совсем не то!» Известно, что и последняя речь Белинского, «слово» его «к народу», записанное его женой за несколько минут до

смерти, было словом о *ГЕНИИ*, о том, что именно гений выражает самое сокровенное в народном сознании. Этой речью, этим конечным расчетом с миром, с собою и с критикой, Белинский как бы вернулся к началу своей деятельности, к той молодости ее, которая увлеченно прошла под знаком поэтизации гения и признания высших прав художественности, к коренной идее его статей сороковых годов, в которых утверждалось, что гений «высшая действительность в сознании истины».

Это был *ответ* великого критика великому поэту, гению, отклик на его предостережение и увещевание и призыв к *миру*. Белинский как бы стихийно вернулся к тому, с чего начал, но теперь это было не теоретическое сознание, не перенятая и принятая сердцем чужая идея, а выстраданный *итог* отрицаний и утверждений, заблуждений и крайностей, искренних в каждый отдельный момент. Он был *живой*, он менялся и, упорствуя во вновь найденной ориентации, мог взглянуть на себя со стороны и сказать: да, я упрямец. Год, прожитый им после «Письма к Гоголю» (о котором он, кстати сказать, никогда в своей переписке не вспоминал), был годом перемен для Белинского. Он не остановился на этом «Письме», в котором он, казалось бы, высказался до конца. «Последнее слово» не было сказано, и оно так или иначе связывалось в его сознании с Гоголем. Он пошел дальше, оставаясь верным себе и прислушиваясь внутренне к *другому* голосу, который прозвучал в ответе Гоголя. Это был голос самого искусства, высшей художественности, непосредственное чувство которой всегда спасало Белинского. Это и был его талант, его интуи-

ция, его любовь. Непосредственное чувство прекрасного (и нравственного) было настолько сильно в нем, что он не мог порвать с ним, как бы ни уводил его от этого чувства его ум. Возвращение к Гоголю было возвращением к прекрасному, полному, объективному, было желанием еще раз понять его для себя и для других, и тем самым найти равновесие между двумя сторонами истины. Это было движение к *полноте*, той полноте, которая вбирала бы в себя и правду «усредоточения» и правду «разбрасывания», вела к исчерпывающей мудрости взгляда, хотя исчерпать истину невозможно.

Я вспомнил этот эпизод из истории русской литературы не только потому, что он на уровне классики демонстрирует опасность односторонностей, но и потому, что о ней, русской классической литературе, и о ее отношениях с современной словесностью пойдет у нас речь. Назвав мою книгу «Час выбора», я имел в виду не только тот нравственный выбор, который встает перед героем современной литературы, но и выбор ею направления, преемственности и традиции, выбор наследства, без которого невозможно обогащение и развитие, создание новых ценностей. Старая истина, но в последние годы она обнаружила себя как новая, — так остро почувствовали мы необходимость контакта с прошлым; причем контакта прочного, коренного, основанного на знании, на первородном изучении источников.

Одним словом, в литературе и сознании появилось и возродилось, говоря словами Пушкина, «уважение к преданию», которое, конечно, не есть открытие сегодняшнего дня (не думаю, например, чтоб у Д. С. Лихачева оно воз-

никло только вчера), но которое стало знамением умственных поисков интеллигенции. Налет моды, этому сопутствующий, не мог ни снять этой проблемы, ни скомпрометировать ее. Мода уже умерла: уже не с таким жаром ездят туристы по старинным городам, не так истово коллекционируют иконы и первопечатные книги, поостыли и к лубку и к экскурсиям на богослужения и на могилы предков. Мода налетела, как саранча, посидела, съела свое и опять улетела, а «уважение» не померкло, а, наоборот, пошло вглубь (из глуби, собственно, и выйдя), разветвилось, как корни сильного дерева, и дало нам ощущение *связи,* дало приток крови, который освежил, расшевелил поэзию и прозу. Я имею в виду отнюдь не внешне клянущиеся в верности отечественному вирши или повести, написанные а-ля рюс. Все это то же, что и иконка в доме современного модерниста, не верящего ни в бога, ни в черта, или бороды с усами, не придающие некоторым лицам ни значительности, ни национального колорита. Литература ощутила сладость *зависимости,* родства с тем, что ей предшествовало, что составило «колена» ее долгого рода, ибо, чтобы знать весь род, надо начинать с первых колен. То же случилось и с исторической наукой и с философией. Та «независимость мнений», о которой упоминает Пушкин в характеристике Белинского и которою многие из нас тешили себя, как самою истиной, оказывается звуком пустым, если она не опирается на основания *культуры,* освоенной во всем разнообразии своих богатств. Эти богатства окружали нас и раньше, они стояли на полках библиотек, пылились в залах музеев,

оседали и оползали на высоких кремлевских холмах в Пскове, Новгороде, Владимире, они таились в строчках, которые мы читали, но читали скользя, не зная истории и предыстории, их питавшей, в архивах и собственных наших домах, в родословных, в пересчете дедов и прадедов, без которых мы вообще бы не появились на свет.

В книге «Уроки Армении» Андрей Битов пишет о том, как был поражен он, увидев в каждом армянском доме историю своей страны, писанную всеми уважаемым — и давно умершим! — историком Лео. Все знают Лео, и все знают его историю, как и географию Армении, сознавая себя частью ее — частью земли, продолжающей существовать, и частью прошедшего, которое, казалось бы, уже отмерло. А в каждом ли нашем доме есть «История» С. Соловьева или Н. Карамзина? — спрашивал Битов и отвечал: каюсь, в моем доме нет. И это были не всхлипы заезжего путешественника, не льстящие высокоумному самолюбию признания в невежестве, а чувство *стыда,* которое вдруг поразило героя очерков до самого основания, до тех глубин, которых он ранее в себе не подозревал. Очерки А. Битова (называя их очерками, я отдаю себе отчет в том, что это полновесная проза) были о настоящем, но герой их как бы останавливал пролетающую минуту, засекал ее в сознании, чтоб на мгновенном отрезке ее почувствовать единство времен или хотя бы соединение их, без которого он теперь уже не мог жить. Речь шла о контакте времени исторического и внеисторического, выходящего за пределы жизни *одного* человека и не ограничивающегося ею. Во вре-

мени, принадлежащем только ему и с ним для него уничтожающемся, герой жаждал найти непрерывность не как логическую связь, не как уловку ума, спасающего нас мыслию о всем нам принадлежащей бесконечности, а как чувство, как переживание, которое столь же реально, как исчезающий на глазах дым костра. Тут шла борьба — эгоизм настоящего, его чувственный голод и чувственное утоление вступали в соперничество с абстрактностью прошедшего, с его вторичностью и ненастоящестью по отношению к живой природе (частью которой и сознавал себя живущий «сию минуту» герой), со вторичностью самой культуры, которая воплотила его, с окаменением ее в памятниках, в буквах, в линиях храмов и скульптур. Опьянение настоящим, радостью и энергией бытия, сознаваемого не только как философское понятие, а как ощущение холода севанской воды, когда в нее вступаешь с горячего песка, вкуса мяса или вина, пьянящего, как и воздух, боролось тут с кружащим голову ощущением себя как существа *духовного,* а значит, и не сиюминутного, наследующего все, что духовно же осталось и живо в опыте древности. «Я мечтал бы жить сию секунду», — твердил, осваивая настоящее, герой Битова, но прошлое входило в него, как вкус сливы, съеденной им, как озноб после купания в озере, как горячая волна силы, вливающаяся с утолением голода. Может быть, впервые почувствовал это герой на высоте Гехарда — каменного храма, вырубленного архитектором прямо в горе, из горы и оставшегося в ней, как в колыбели матери-природы, этот храм и его создателя породившей. Именно здесь ощу-

тил герой тот знобящий миг соединения с духовностью прошлого, в которой воплотились и плоть ее и кровь, с историей (понимаемой не как свод сведений, а как наша же *пражизнь*), с мыслью и опытом творца, не умершего в камне. «Храм уже был в этой скале, надо было только выдохнуть оттуда камень... Никакие машины не могли сделать этого. Только руками, только ногтями, только выцарапать по песчинке можно было этот храм. Никакой ошибки, никакой лишней трещины не могло быть в этой скале, потому что храм там был. Никакого чертежа, никакого расчета, потому что там был именно этот храм, эти формы и эти очертания. *ОН* верил и видел единственно, вот и все. *ОН* мог бы и не молиться и не ходить в церковь и не знать слова божьего — в нем был бог. У него не было чертежа, *ОН* имел в своем мозгу столь честные и чистые своды, что перенес их сюда, и ошибки быть не могло. Его мозг стал подобен будущему храму, храм же был подобие бога.

Это сейчас я нанизываю косноязычную логику слов — у меня нет другого выхода. Тогда же у меня не было слов и не могло быть, и не должно было быть — меня не было. И я стал подобен *ЕМУ*, та же немота, то же отсутствие себя, та же вера жила во мне, потому что я был заключен в его честный и чистый мозг, в его веру, в его цельную и единственную мысль, где никакая другая уже существовать не могла. Это было *ЕГО* бессмертие». И добавим: и бессмертие героя. Ибо, поняв это, пережив это, он уже переставал быть смертным: прекрасное, войдя в него и став *ИМ*, сделало его таким.

В признаниях героя очерков много ума, много рационализма—он много пишет о «мозге», тогда как мозг лишь питается тем, что подсказывает ему душа. Дух и духовность, сознание — будь оно историческим, философским, художественным, каким угодно (да и не существует ни того ни другого в чистом виде) — это не «мозг», не «мысль», на которой так настаивает А. Битов, а та стихия, о которой писал Белинский, ища истоки великих *догадок* гения. А. Битов все время усмиряет в себе эту стихию, он хочет ощутить «логику построения дома в *просторе»,* но логика, подгоняемая честолюбием привыкшего все ставить на свое место ума, отказывает, она разрушается, оказавшись лицом к лицу с «простором». «Простор» — так называется одна из глав очерков. «Пыльно-зеленые волны тверди уходили вниз из-под моих ног и вызывали головокружение. Это не было головокружение страха, боязни высоты, это было головокружение полета. В этих спадающих валах была поступь величественная и великая. Они спадали и голубели вдали, таяли в дымке простора и там, далеко, уже синие, так же совершенно восходили, обозначая край земли и начало неба. Какое-то темное поднятие было справа, какое-то сизое пропадание слева, и я вдруг почувствовал, что стою с приподнятым правым плечом, как бы повторяя наклон плеча невидимых весов, одна чаша которых была подо мною. «Это музыка сфер»,— мог бы вспомнить я, если б мог. Передо мной был неведомый эффект пространства, полной потери масштаба, непонятной близости и малости — бесконечности. И моего собственного размера не существовало...» Личность не те-

ряется в этом просторе, не растворяется. Она, наоборот, сознает свою тяжесть на той чаше весов, на которой взвешиваются прошлое и настоящее. Ибо простор, который открывается глазам героя, — не только реальный простор Армении, но и простор вечности, да позволительно так будет сказать.

Человек несентиментальный, постоянно наблюдающий за ходом своих чувств и корректирующий их аргументацией настоящего, герой Битова недоверчиво отдается захватывающему его состоянию. Он то и дело делает сноски, оговаривается, иронизирует над тем, что отдается чувствам вопреки логике. «Ясный холод и озноб зрения», изощренная наблюдательность, останавливающая его внимание и сознание на *реальном,* все время как бы снижают его воспарения над настоящим. Но и эта коррекция оказывается бессильной перед мощным напором чувственно-сильного, вдохновляюще-подлинного (Битов любит это слово «подлинный»), которые являет собой прошлое. Побежденный этим возобладанием *духа* в себе, герой сдается и отдается чистосердечно и стихийно стихии же. И, входя в армянский дворик, построенный много веков назад, он входит в ту жизнь, которая протекла здесь до него, как в собственные воспоминания, как в то, что было и, может быть, еще будет прожито им, единственным. «Что остается в предметах от человека? — думал я. — Только ли форма, им приданная, или — тепло рук, прикосновение взглядов, вмятины от слов? Тут все говорило мне языком жизни. Я решался, я входил во дворик, и из всех дверей выбегал любящий меня народ — прадеды и прабабки, правнуки

и правнучки... Будущие и прошлые люди обнимали меня и выстраивались безмолвной шеренгой, ласково сокрушаясь и кивая и жалея меня, пока я шел мимо них и плакал от скорби и счастья...» Эгоизм единственности уступил всеобщности воссоединения, слияния, братства — высшего чувства, до которого может подняться человек. Единственность осмыслилась героем очерков как неотделимость, как причастность, как присутствие во множественности. «Узкое горло настоящего времени», как пишет Битов, расширилось и вобрало в себя все времена. Пятачок настоящего вырос, расширился и превратился в простор, в котором неоглядным почувствовал себя сам герой.

В книге А. Битова три «действующих лица», два из них называются, третье подразумевается. Первое лицо — герой очерков, второе — Армения, третье — Россия. Герой и приехал в Армению, чтоб в чертах этой далеко-близкой страны увидеть еще более близкое — Россию. Оттого нет в «Уроках Армении» ни заискивания, ни гостевого угодничества. Это и путешествие по стране, краски которой талантливо схвачены проносящимся глазом, и путешествие внутреннее — из себя в себя. Меж двух значительных величин — истории и культуры — герой не теряется. Он сосуществует с ними на равных. Потому что именно личность служит в очерках А. Битова мерилом вещей. Она отсчет и смысл истории и культуры, их оправдание и прообраз. Ибо нет истории вообще, нет прошлого и настоящего вообще — есть то и другое и третье, воплотившееся в *данную минуту* в *этом* человеке.

Таким реальным, конкретным, современным — смертным и вечным — является человек в книге А. Битова. Энергия его мысли и переживания, истекающая как бы из глубины веков, на самом деле исторгается из глубин *его* личности — она и энергия этих веков и его собственное творчество. Оно-то и определяет масштаб личности.

А. Битов ни на мгновенье не теряет ощущения, в каком времени он находится. Его размышления порой выходят в открытую публицистику, в сгорающе-минутный разговор с читателем. Он готов ставить проблемы, которые завтра перестанут быть проблемами. Он спешит, и он медлит. Эти два состояния — быстро меняющегося движения, пейзажа, смены самих мыслей, которые то отлетающе-мгновенны, то глубоко-ранящи, и — фиксирования, исследования, *рассматривания* мира и себя, — создают переливающийся ритм прозы А. Битова. Она то скоротечна, то, кажется, неподвижна. То ее захватывает свобода изображения, свобода живописи, не думающей о том, *как* пишется, забывающей о мысли, которая у А. Битова всегда должна властвовать, повелевать, то вдруг движение останавливается, и изнутри текста возникает свет рентгена, который все фиксирует, анализирует.

В анализе, в этом просвечивающем луче герой и дает себе острастку, укорачивает свои порывы. Он как бы страшится равновеликости с природой и каждый раз признается, что он производное от нее, что он ей подчинен. Чувство свободы гасится этим законом, который он над собой признает.

«Уроки Армении» — пока лучшее, что опубликовал Андрей Битов. Его предыдущая проза была подступом к этой книге, исканием путей к свободе раскрытия и самораскрытия. Она сосредоточивалась на частных состояниях, она в тесных городских пространствах (А. Битов писал преимущественно город) чувствовала себя тесно. Впрочем, теснота эта давала ей возможность сосредоточиться. В «Саде» и «Дачной местности» А. Битов как бы опробовал свою способность видеть *насквозь* человека. Ему важней было эту способность в себе осознать, чем — через героя — выразиться. Хотя и то было выражением тоже. Но частности волновали его больше, чем общее. В «Уроках» он соединил частное с общим. Здесь его предмет не состояние, а *миросостояние*. Битовский анализ не померк, он, наоборот, изощрился, изострился. Битов самобичующе резок в подробностях, он как бы мучает себя «истребительной функцией наблюдательности». Избыточность ее ощущается в очерках. Но она подавляется сильным духовным желанием построить свой мир в мире, свое отношение к сущему, свое переживание, способное противостоять ему. Противостояние в данном случае не враждебность, а способность человека устоять перед натиском того целого, частью которого он является. Это противостояние отчаянию малого, смертного перед холодно-бессмертным внеисторическим временем, которое, кажется, как молох, пожирает сиюминутное. Тут способность личности отстоять себя, проявиться и воплотиться в данную минуту и до конца.

Внутри философской прозы Битова заклю-

чена проблема свободы, но не той свободы, которая разрешается освобождением внешним. Герой Битова выясняет свои отношения не с начальником-консерватором или антигероем — сукиным сыном. Он выходит на спор с природой, как выходили некогда на этот спор герои Достоевского. Он добивается свободы сознания, на которое давит исторический опыт.

Я недаром вспомнил Достоевского, потому что именно этот писатель оказал влияние на А. Битова. При всей разнице материала, эпохи и писательского дара (впрочем, не нам определять его границы), влияние это очевидно. Оно прежде всего заключено в желании *говорить о крупном.* Герои Достоевского крупны, как бы ни было мизерабельно их положение. Крупен даже капитан Лебядкин, крупен Лебедев в «Идиоте», я уж не говорю об Ипполите, который по-своему равновелик Мышкину. Это равновеликость отрицательная, но и в отрицательном заключен масштаб, который не опускается до пресмыкательства проблемного. Герои эти велики своей причастностью к великой идее, великому замыслу. Все они участвуют в разработке этого замысла и *сознают* его. Лебедев сознает свою пародирующую роль по отношению к Мышкину, и роль эта, смешанная со страданием (не было бы понимания, не было бы страдания, и наоборот), поднимает его в один ряд с Мышкиным, как Яго у Шекспира по-своему поднимается до уровня Отелло.

Говоря о проблематике литературы, мы забываем, что вся проблематика ее, как правило, заключена в *характере,* в том внутреннем постижении современного человека, которое

подчас имеет косвенное отношение к тематике и даже внешним обстоятельствам. Внешне современные повести и романы быстро гаснут, угасают, как уголья живущего недолгую жизнь костра. Выдерживают, «остаются» и продолжают влиять на сознание те открытия в человеке, которые делаются с помощью его самого, то есть с его скрытым участием в познании времени и «эпохи». «Характеры» — назвал одну из своих последних книг В. Шукшин, этим названием как бы определив потребность литературы в характерах. Названо крупно, вызывающе и своевременно. Жажда выдвинуть характер вперед, поставить его на центральное место и им ответить времени на его *вопрос* — жажда не только намечающаяся, требующая удовлетворения, но и удовлетворяемая. Очерк, пожалуй, первый почувствовал эту потребность прозы и перенес внимание с хозяйственно-прагматической проблематики на человека, на героя, а порой и на самого автора. Так случилось в «Уроках Армении» А. Битова. Что это — как не путь очерка в прозу, сама проза, ищущая себя в очерке и смело соединяющая три измерения времени (прошлое, настоящее и будущее) в одном характере?

Вот почему неувядаемы такие книги, как «Привычное дело» В. Белова, «Живой» Б. Можаева, «Пелагея» и «Деревянные кони» Ф. Абрамова, «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Живи и помни» В. Распутина, «Сотников» В. Быкова, «Хранитель древностей» Ю. Домбровского, наконец, рассказы В. Шукшина. И чуть вспомнишь их, встают за ними неповторимо-крупные образы — Сотников, Пелагея, Мальчик («Белый пароход»), Хранитель, Кузькин, Нас-

тена, Иван Африканович. Можно назвать и других. Теряешься в определении проблематики этих книг, потому что не одна и, может быть, не один десяток «тем» и «вопросов» заключено в их героях, в их поступках, судьбе и мыслях. Тут именно порой поступок и чувство — философский вопрос, а не рассуждение по поводу проблемы, не авторское беспокойство в связи с ней или логические построения, как у А. Битова. Позже мы это увидим на примере всего лишь одного рассказа Евгения Носова. А сейчас я хочу остановиться на «Привычном деле» В. Белова.

Повесть эта, кажется, уже «отработана» критикой, поставлена в «списки», признана и при перечислениях упоминается как законное достижение. Но все вместе с тем на нее смотрят как уже на «прошлое». Недавно появилась статья Е. Сидорова («Вопросы литературы», 1975, № 6), где он, отдавая дань В. Белову и «Привычному делу», в частности, все же отставлял эту повесть «в сторону», обращая свой взор к мерцающему вдали «синтезу». Его статья так и называется «На пути к синтезу». И опять мы встречаемся с тем же понятием «пути», «перехода», какого-то промежуточного представления о настоящем, о котором у нас шла речь выше. «В истории литературы бывают переходные периоды...» — пишет Е. Сидоров, оправдывая свое неудовлетворение настоящим. Он ориентирует настоящее на «ярко выраженные снежные вершины», с высоты коих оно выглядело все же несостоятельным или, мягче говоря, недостаточным прежде всего по отношению к этим вершинам. Но что такое эти вершины? Вершины класси-

ки? Вершины эпического романа, в котором критик видит будущее литературы? А что же повесть, рассказ? Если перенестись в XIX век и вернуться к тому же 1835 году, о котором мы упоминали, то что было тогда? Существовали «Арабески» и «Миргород», были, стало быть, и «Записки сумасшедшего», и «Невский проспект», и «Старосветские помещики», и повесть «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», были вышедшие еще до них «Повести Белкина» и появившаяся в 1834 году «Пиковая дама». Что— это все было «переходно» по отношению к «Мертвым душам»? И не было в этом, говоря словами Е. Сидорова, «философского освоения действительности»? Да оно было даже в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского, к тому времени тоже уже существовавших, хотя их отделяет огромная дистанция от Пушкина и Гоголя.

В одной из глав книги я пишу о «Записках сумасшедшего», и нет смысла сейчас доказывать, что их никак нельзя (можно было бы взять любую повесть) считать чем-то подчиненным будущему русской литературы. В русской классической прозе рассказ никогда не терял рядом с романом, не заслонялся им, и желаемый Е. Сидоровым «синтез» присутствовал в них одновременно. Я думаю, это относится и к настоящей минуте. Говоря слово «минута», я имею в виду не физическую минуту, не последние журнальные публикации, а какой-то *срок*, который всегда нужен литературе, чтоб определиться и отстояться. Поэтому возврат к произведениям минувших лет — не уловка автора этой книги, не попытка за счет «прошлого» добрать что-то в «настоящем», но

сознание реальности и злободневной ценности прошлого, которое вчера еще не было прошлым, а было самым что ни на есть настоящим, может быть, недооцененным нами.

В первое мгновенье мы почти всегда видим внешне раздражительные мотивы в произведении, то что падает на наши «современные» чувства и ощущения, что «намекает» нам на нас самих или на обстоятельства, которые нас занимают. Но позже мы отходим от этой первичной (и далеко не глубокой) реакции и внедряемся в текст, остаемся один на один с героем, и он или теряет для нас интерес, или входит в наше сознание как самостоятельная величина.

Так входят в него упомянутые выше характеры.

Это относится прежде всего к Ивану Африкановичу, которому критики, одобряя его, отказывали в «личностности». Можно подумать, что личностность — это обязательно четкое определение личностью своей позиции, своего отношения к «глобальным», как пишет Е. Сидоров, «бурям XX века». Но что, как не эти бури, *прошел* герой В. Белова? Он не какой-нибудь деревенский добряк, чудак и непротивленец, почти юродивый в своей неумной доброте, каким его изображали подчас. Поражаешься стойкости этого характера, его, выражаясь языком Б. Можаева, живучести и выживаемости. Причем это не просто физическая выживаемость, этакая животная самооборона живого, которое в любую бурю спасется и от бури укроется. У сынишки Ивана Африкановича на пузе отцовский орден Славы болтается, — а «Славу» на фронте «тихим» не давали. Да и

какой Иван Африканович «тихий». Был бы он тихий, сидел бы у себя дома, попивал бы потихоньку водочку, ездил бы на своем Пармене, да еще подворовывал бы с воза пряники. А он справедливости ищет, он работать хочет, не калымить, а вкалывать, как тот же Кузькин. Потому что это не старый забитый крестьянин, а человек, который пол-Европы протопал и, кстати, заодно, ее освободил. Тут не в фактах его биографии дело и не в этом ордене Славы, наконец, а в *чувстве* собственного достоинства, которым велик герой В. Белова. Оно, между прочим, главнейшая черта современного характера. Ибо то же чувство и *рост* этого чувства мы видим в Сотникове, в Кузькине, в Настене, в Мальчике. Мальчик этот — как бы их *сын*, и его нежелание покоряться несправедливости — как бы продолжение *славы* отцов и наследие их понятия о достоинстве.

Может показаться, что Иван Африканович между своим домом и огородом мыкается, между сельпо и больницей (где рожает его Катерина), что всего и делов-то у него, что эти частные заботы. Но почему же читается тогда повесть В. Белова как поэма, почему такой простор за ней открывается — или это один простор Вологодчины, простор экзотический? Нет, тут простор в душе и простор души — будь то душа Ивана Африкановича, жены его Катерины, «деток» их или величественно-сказочной бабки Евстольи. Твердое у нее имя (*Евстолья* — можно на нее *поставить*, и может она за всех *постоять*) и древнее, и есть в этой древности и твердости какой-то высший смысл — смысл приобщения к корню, к самому стволу нации, который никакими бурями не

сломить, не согнуть, не заставить искривиться. Вспомним и *образ сосны* в беловских «Канунах» — та же жажда крепости, основания, прочности и надежности.

Есть она и в Иване Африкановиче, и в Катерине. Они, собственно, равны в повести, и одного без другого представить невозможно. Как «ломает» Катерина на работе, и как гибнет она, и как пьют они из одного ручейка, который и не ручеек даже, а *ключ*, бьющий из земли, и в этом истоке их общий исток, общая судьба и надежда. Повесть В. Белова песенна, ее музыка — музыка ее речи и музыка мышления автора — как бы создает тот полный внутри себя круг, тот объем жизни, который не чувствует себя недостаточным, а именно полным и заполнившимся. Вот почему и нет в «Привычном деле» конца, нет точки в финале, ибо разговоры Ивана Африкановича на могиле жены в конце не итог, а начало, начало чего-то нового в его душе, нового в отношениях с самою своею душой и с природой, которая у В. Белова не только пейзаж, а философское понятие. В нем родственность, а не вражда, согласие, а не покорность. И — понимание своего *значения* в этом, казалось бы, безразличном к значению человека «круговороте».

Именно об этом написана повесть В. Белова, а не о бытовых мытарствах Ивана Африкановича (хотя и их хватает). На этом она стоит и основывается, и в этом ее «синтез». Я не помню в последние годы книги, где так было написано о любви. У В. Белова любовь не только любовь к женщине, любовь в романическом значении этого слова, но и любовь — вера в правоту устройства мира, в его бессмер-

тие и бесконечность. Именно любовью побеждает в этой книге Иван Африканович все муки и саму смерть Катерины, как и дыханием любви и тепла жизни *согрета* вся эта повесть — от воздуха над деревнею до тепла коровьего хлева, до ласково-круглых слов, которые произносят ее герои. И от могучей бабки Евстольи исходит это бессмертное тепло — овевая, как пишет В. Белов, детушек, деток. Такая приязнь к миру, такое расположение к нему — при перенесенных страданиях — это *подвиг* и о подвиге душевном книга В. Белова.

Когда-то Достоевский писал, что природа всех нас как бы пускает для пробы на свет. Выдержим мы или не выдержим сознание своей конечности, не озлобимся ли, не захотим ли отомстить природе (и самим себе), как мстят ей нигилисты? Они готовы самих себя до срока убить, но природе не подчиниться. Этой проблемы для Ивана Африкановича нет. То есть она есть, но решает он ее иначе. Он *остается*, ибо «лучше все-таки было родиться, чем не родиться», потому что есть смысл в этой жизни, есть связывающая всех нас — и нас с этой самой прародительницей-природой нить — нить тепла передающегося.

Поэма В. Белова — поэма оптимистическая, хотя веет в конце ее на нас горьким дымом костров. Но он и «отраден» — этот дым. В осенней его горькости, как в горечи смерти Катерины, на могилу которой пришел Иван Африканович, нет безнадежности. Но это высокая небезнадежность, повторяю, горькая небезнадежность, муками оплаченная небезнадежность. В ней, если хотите, и *конец* «Привычного дела». «Жизнь — дело привычное», —

говорит Иван Африканович. И смерть — дело привычное. Что ж непривычно? Непривычна эта небезнадежность, это преодоление человеком себя и своей конечности, его внутреннее возвышение и в жизни и в смерти.

Сродни Ивану Африкановичу и другая героиня В. Белова — Мария из рассказа «На Росстанном холме». Потеряла она мужа на войне, без мужика и счастья прошла ее молодость, не прошла — чиркнула, как ласточка крылом по небу. Уже и дочь подросла, уже *ее время,* и она гуляет с парнями по вечерним лугам. Но нет зависти в сердце женщины, нет ожесточения на необратимость судьбы — а свет из него изливается, свет, свет и свет. Поэтому, придя на «Росстанный холм», с которого проводила она когда-то на войну мужа, улыбается Мария солнышку (В. Белов почти всегда пишет «солнышко», а не «солнце»), «всей этой необъятности», тальникам над рекой и жаворонку.

И даже тогда, когда, вспомнив мужа, запричитает она, заплачет, в слезах ее не будет укора, упрека. «Слова причета, — пишет В. Белов, — *веялись в чистом* (курсив мой. — *И. З.*) голосе, слетали, будто, *нескудеющая,* крошилась в мир невозвратимыми крупицами сама ее душа, и чем больше крошилась, *тем отраднее было* и легче». И упадет Мария на землю, и землей будет пахнуть трава, и сердце ее будет «тукаться прямо в *теплую* землю».

Здесь — весь Василий Белов. Человек у него не чужероден земле. Она для него *своя:* она так же способна к *отклику,* к *пониманию.* Стук сердца, уходящий в землю и как бы слышащий ее ответ, — это высокий образ ду-

ховности прозы В. Белова, ее неизъяснимой одухотворенности. Патетика ее — в соединении и единении человека и мира, согласии героя и земли, которую, не стесняясь, можно назвать Землею, хотя она русская земля и, более того, земля родной В. Белову Вологодчины.

Есть в прозе В. Белова один устойчивый образ — образ возвышенности, образ *холма*, с высоты которого герои оглядывают себя и жизнь. На холм поднимается в конце повести Иван Африканович, на нем разговаривает со своим погибшим мужем Мария. Да и одна из последних книг В. Белова названа «Холмы» по имени небольшого рассказа. Холм как бы собирает вокруг себя лежащую местность, организует ее и, видный издалека, соединяет ее с другой местностью, с другим возвышением. Холмы — организаторы пространства и вместе с тем высота, с которой видна неоглядная даль его.

В эту даль, наследуя простор, ее породивший, и уходит современная проза. Мост, соединяющий ее с классикой, не повисает над бездной. От вехи к вехе, от «холма» к «холму» передает себя слово, простирается, не кончается. И то, что мы читаем сегодня, — иные «холмы» и иные высоты. Они — развитие того высокоподлинного, что было создано русской литературой не только в прошлом, но и в XX веке—в десятые, двадцатые, тридцатые и иные годы. Масштаб, как бы ни менялась ситуация, сохранялся, уровень держался в чистоте, и именно им, этим уровнем, и определялся критерий прозы и ее путь.

Современная проза как бы окликает классику, перекликается с нею и, донося до нас ее

эхо, добавляет к нему свой равноправный голос. Этот призыв к отклику, оклику я вижу в сказке В. Шукшина «До третьих петухов». Она как бы окликает Булгакова, а через Булгакова и фантастику Гоголя. Да и начинается сказка не где-нибудь, а в библиотеке, где стоят на полках русские классики. Именно отсюда (где размещаются *рядом* и Илья Муромец, и Обломов, и атаман Разин, и Акакий Акакиевич, и даже Бедная Лиза) уходит Иван-Дурак, и сюда же он, поплутав по кругам ложных ценностей, возвращается. Это возвращение Ивана на полку классики — символический возврат героя Шукшина (и самого писателя) к первоосновам родной словесности, к тем ее началам, от которых всем нам предстоит «плясать».

Расстояния, кажущиеся в литературе непреодолимыми, на самом деле невелики. Все *близко* здесь, все рядом, хотя одну книгу от другой отделяет, быть может, целое столетие. Как только из глубины литературы раздается новый сильный голос, так сразу же ему откликаются как будто ушедшие в вечность голоса, и сам он находит их живое звучание, учась у них и продолжая их. Так, созданный в тридцатые годы (и появившийся в шестидесятые) нашего века, роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» неожиданно перекинул мост к традиции Гоголя. Булгаковский Мастер, булгаковский Иван Бездомный, превращающийся в конце романа в Иванушку, тоскливо глядящего на Луну в ночь *полнолуния* (как превращается герой русской *сказки* Иванушка-Дурачок в самую светлую и умную голову — да даже не превращается: он был ею), булгаковский

Иешуа, вступающий в союз с Воландом (Чертом), чтоб сокрушить реальную нечистую силу, — все это образы, вышедшие из чрева не только гоголевской традиции, но и всей русской литературы, всегда в своих лучших образцах мыслившей космично и вместе с тем абсолютно реально. Фантастика Достоевского, например, его «фантастический реализм», как сам он называл свой метод, родились из быта и, не порвав с ним, возвысились над своим прародителем. Фантастичен титулярный советник, возомнивший, что он король. Но он титулярный советник, он чинит перья и ходит в департамент (тут я говорою о Поприщине из «Записок сумасшедшего» Гоголя). Фантастично его сознание, фантастически перерабатывающее впечатления действительности, фантастично его понимание себя, фантастичен он сам в себе, о чем он ранее не подозревал. Вот что писал по этому поводу Достоевский в «Дневнике писателя»: «Надо «изображать действительность, как она есть», говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражаются они в его идее, пройдя через его чувства, стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального... Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность». Или: «нам знакомо лишь одно насущное, видимо — текущее, да и то по наглядке, а *концы* и *начала* — это все еще пока для человека *фантастическое»* (курсив мой. — *И. З.*). Вот как понимал Достоевский фантастическое или свой «реализм в высшем смысле». В понимании

этом он шел от Гоголя, ибо фантастичность «Носа» или «Страшной мести» не есть фантастика внешнего, а фантастика внутреннего, фантастика концов и начал, которые охватывала мысль Гоголя. Гоголевский титулярный советник оставался столоначальником и вместе с тем возвышался не только до Фердинанда Восьмого, но и до *гения любви*, который чувствовал одушевленность «непрочного и нежного шара Луны». Герой Достоевского выходил на спор с богом, оставаясь в одежде бедного студента и живя в чердаке, в каморке. Герой «Сна смешного человека» блуждал по космосу и обегал мыслью зримые и незримые его пространства и оставался мелким служащим и петербургским жителем. Они задавали вопросы *природе*, и они задавали их с земли, из своих плохо меблированных комнат, из подвалов, подполья, которое было не только душевным подпольем, но и буквальным, этажным, что ли. Человек оставался в вицмундире или сюртуке, пил разведенный водой кофий где-нибудь на четвертом этаже, но фантастической оказывалась его мысль, идея, и гадкий быт становился с нею рядом, как стыкуются быт с бытом, обыденность с обыденностью.

И когда это фантастическое, эту великую мысль пытаются изобразить в виде мысли же, в отвлеченных линиях неясной путаницы, в образах, далеких от сугубо русской реальности, она становится мыслью вообще, фантастикой без роду без племени, которою никогда не была фантастика русской литературы.

В булгаковском романе воскресает этот фантастический реализм, свободно, говоря литературоведческим языком, переходящий в реа-

лизм критический, то есть имеющий отношение к своей эпохе и только ею порожденный. Булгаков как бы осуществляет в этом романе мечту Гоголя о прекрасном храме — втором томе «Мертвых душ», к которому должно было подвести читателей «грязное крыльцо» — первый том. Так считал Гоголь, искавший во втором томе равновесия тому первому, как бы переходящий в нем от крика Поприщина: «Спасем Луну! Спасите меня!» — к самому спасению, к возрождению и полному воплощению его внутренних сил. Он шел к нему через «Вечера»; через уродливые подмены «Арабесок» (где один герой превращается в псевдохудожника и гибнет от сумасшествия, другой сходит с ума, вообразив себя возлюбленным светской дамы, а третий делается Фердинандом Восьмым); через обольщение «Носа» (где уже не человек, а нос его превращается в Статского Советника) и «Ревизора» (где Хлестаков — и Главнокомандующий, и «Ваше Преосвященство», и глава Государственного совета одновременно); через несостоявшуюся месть Акакия Акакиевича, после смерти превратившегося в привидение высокого роста с преогромными усами, срывающее с генералов шинели (и лишь за гробом узнавшего свой истинный *рост*); через «наполеонство» Чичикова, через его шкатулку, мечту о херсонском имении (чисто выжигинская мечта, мечта героя Булгарина); через исповедь и отвержение «Переписки с друзьями»; через сожжения самих «Мертвых душ», которых было *три* (после третьего Гоголя не стало), — шел стихийно и сознательно, направляемый волею гения, волею судьбы своей и своего отечества, ждавшего от него слова

последнего, окончательного. Это должно было быть, как считал Гоголь, слово примиряющее, строительное и созидательное, объединяющее и открывающее глаза России на ее самое. Весь великий русский мир, остававшийся по сторонам дороги, по которой ехала бричка Чичикова (эти посмеивающиеся мужики с бревном на плече и оценивающие достоинства колеса, эти разнимающие лошадей прохожие, которые в первом томе пока только *прохожие*, случайные встречные, роняющие по ходу дела свои реплики и как бы глядящие иронически со стороны на чичиковский эксперимент), и мир, едущий в этой бричке (сам Чичиков, Петрушка и Селифан), должны были преобразиться во втором томе и обернуться к нам иной своей стороной, о которой и они сами в себе не подозревали. Входя в прекрасный храм второго тома (так называл его в письмах Гоголь), они как бы возвращались к самим себе, к началу своему, к прекрасному истоку, заложенному в них природой. Герои *оборачивались*, как оборачивались некогда гоголевские ведьмы в прекрасных панночек, но оборачивались безвозвратно, необратимо. Его панночки были прекрасны красотой мертвой и губящей, — это должна была быть красота живая, кропящая все вокруг живою водой. Чичиков рвал на себе фрак наваринского дыма с пламенем и исчезал в глубине России, чтоб там обрести себя, уезжал из города растративший все за картами Хлобуев (его ждали сборы на храм, работа добра), гоголевский Князь произносил речь перед пристыженным собранием плутов-чиновников, а Тентетников снимал халат и задумывался о пути своей родины. Прекрасное брало-та-

ки верх над безобразным и открывалось «всему свету», как открылась душа Гоголя в сказанных им незадолго до смерти словах: «Я весь бы хотел превратиться в любовь». В мире второго тома получал свое и несчастный Поприщин, стремившийся к «окошку матери», то есть к детству, к началу своему беспорочному, не загрязненному и не замутненному пресмыкательством в департаменте и уродством амбиции (в романе-поэме он мог иметь другое имя, но это был он, давний герой Гоголя), и несостоявшийся гений Чартков, и видящий в опиумных снах в проститутке прекрасную женщину Пискарев, и Акакий Акакиевич, нашедший в шинели эквивалент счастья. Они, как Вакула в «Ночи перед Рождеством», получили свои черевички и своих Оксан — только не через сон, не через сказку, а через реальность, реальный труд, любовь и сострадание друг к другу, через меняющую их и соединяющую идею добра.

Так, по крайней мере, видел будущее своей поэмы Гоголь. М. Булгаков, продолжающий его спустя сто лет, приводит на службу добра и справедливости силы зла, которые он делает орудиями Иешуа, героя, напоминающего и Дон-Кихота, и князя Мышкина, и Иисуса Христа. Воланд и его компания, зловещая в реальности, на самом деле служит Иешуа, выполняя его волю отмщения и прощения, и бессильная сопротивляться этой воле, ибо та выше их скепсиса и недоверия к человеку. Да и сами они — по крайней мере Коровьев и Бегемот — превращаются к концу романа в прекрасных рыцарей, ночь смывает с их лиц кривые улыбки и безобразие, и мы видим, как мчится по земле темно-фиолетовый рыцарь (бывший Фагот) и

худенький юноша, демон-паж (бывший Кот), «подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны». Чем побеждены и преображены эти силы? Они побеждены и преображены силою любви и творчества, которое тоже есть любовь, Мастером и Маргаритой, земными людьми, земною верностью и лаской, земной вдохновенной лиричностью, которая бессмертнее их бессмертия. «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает, — пишет Булгаков. — Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его». Но не смерть ждет Мастера и Маргариту за чертой, ночною тьмою, отделяющей их от вчерашнего. Их ждет «вечный приют», как ждет Понтия Пилата, однажды предавшего Иешуа, «прощение» (глава последняя в романе называется «Прощение и вечный приют»). Мастера ждет стол и перо, его ждет работа и охраняющая любовь Маргариты, и, оказываясь по *ту* сторону реальности, они остаются в ней, они остаются в Иване Бездомном, ныне Иване Николаевиче Поныреве, профессоре истории и философии, обретшем наконец *дом*, как обрел его и Мастер. Он обрел дом души своей, говоря образным языком, он себя нашел, выйдя из клиники профессора Стравинского, где познакомился с Мастером и где понял, что только созидающее созидает. Поэтому и связаны они в конце одной лунной дорогой, одним лучом

справедливости, добра и сочувствия, и Земля неотделима от Луны, что чувствовал еще гоголевский Поприщин.

Спасение в любви, в творчестве, в созидании, прощении и возмездии. Воланд от имени Иешуа прощает и отпускает Понтия Пилата, мучающегося совестью и вот уже несколько веков сидящего на своем стуле рядом с жуткой остроухой собакой. Собака эта как бы сторожит его вину, как бы сторожит совесть Пилата, не давая ему забыться, уйти от себя. Отпуская их обратно в Ершалаим, Воланд выполняет волю пославшего его, и это прощение совести, прощение раскаянию и мольбе о пощаде. Но нет прощения варенухам, арчибальд арчибальдовичам, латунским, степам лиходеевым, костюмам, подписывающим бумаги, римским и аркадиям аполлоновичам — всей этой нечисти и накипи, которую дурачит и раздевает на глазах публики команда Воланда. Мрачный бал сатаны и феерия отмщения, которую устраивают Воланд, Коровьев и Бегемот с Азазелло, отзывается великой гоголевской идеей возмездия, расчета с силами, необратимо ставшими на путь зла. Как ни могуществен колдун в «Страшной мести», и его настигает расплата. Ощеренный конь, несущий его в сторону Карпатских гор, где колдун думает найти спасение, вдруг начинает смеяться, и этот смех — начало конца колдуна. Его не сокрушили ни мольбы Катерины, ни сабля храброго пана Данилы, ни молитвы и увещевания схимника. Всех их убил он, и младенца безвинного не пощадил, и схимника непорочного. Но вот мчит его конь к Карпатским горам, и расступается даль, и видит колдун на горе Всад-

ника, рыцаря на коне, будто бы спящего. Но тот поднимает веки, и смех раздается с вершин справедливости, с высоты Последнего суда, Страшного суда. Смех этот, проникая в самое сердце зла, убивает его.

Так рассчитывается с реальной нечистью в реальной Москве конца тридцатых годов булгаковский смех. Но этот смех сам бы умер, превратился в убийцу без сострадания, если внутри его не жил свет, если б не светился из сердцевины его булгаковский величественный лиризм, вспыхивающий в главах, посвященных не только легендарному Иешуа, но и реальному Мастеру. Мастеру и его Маргарите. Ибо эта пара — не просто символ бессмертной любви мужчины и женщины, любви, спасающей героев в самых невероятных обстоятельствах, но и великая мысль вечного союза труда и любви, мастерства и любви, созидания и любви. Ибо Мастер не разоблачает, Мастер созидает. Дело разоблачения и отмщения — дело Воланда, с которым он, кстати сказать, справляется неплохо. Дело Мастера и его возлюбленной — спасти само зло, заставив его служить добру и преображаться в этом служении.

Сделав свое дело, Воланд и его компания проваливаются, как проваливались в старых трагедиях под землю отрицательные герои. Они падают в пропасть и навсегда скрываются из наших глаз. Они — сказочное, фантастическое отмщение, происшедшее, может быть, не на самом деле, а в воображении Мастера, на страницах романа, который им написан. Но то, что Булгаков заставил чертей служить богу, что он их сделал правой рукой добра, — великая идея, продолжающая идеи русской литературы

и как бы спорящая с ними. Черт у Гоголя в его ранних повестях был смешон («Вечера на хуторе»). Он играл роль комически-несерьезную, все потешались над чертом, Вакула ездил на нем верхом, рисовал его в карикатурном виде на стене церкви и бесстрашно хватал за хвост. Зло шло не от черта, а от ведьмы—от мачехи в «Майской ночи», от старухи в «Иване Купале», от панночки в «Вие» и даже от Катерины в «Страшной мести», которая была дочерью колдуна. Поприщин, с его гениальной интуицией *отгадывания* природы вещей, сказал, что женщина любит черта. И это был не тот смешной черт, которого можно было драть за уши или который, как «родственник» его Пацюк, глотал сами летевшие ему в рот галушки, а черт губящий, сводящий с ума (Поприщин сходит с ума и от любви к Софи) и чуть ли не ведущий к измене Родине (вспомним полячку в «Тарасе Бульбе»). Булгаковская «ведьма» — Маргарита добра. Она прекрасна как женщина, она прекрасна как друг и пособник прекрасного, как красота, которая облагораживает мир. Не страшны и булгаковские черти. Они в душе «рыцари», и их камуфляж, и ужас, который они наводят своими шуточками и реальными делами, своим *знанием* психологии обывателя и его языка, — ужас для обывателя, а не для тех, кто достоин любви. Перед Маргаритой они пасуют, становятся неловкими, и даже Воланд, который в конце романа так и остается Воландом, растапливается перед ее взглядом. Куда уж тут денешься, сам Сатана ничего не может поделать с любовью. Исполняя двойную роль — роль провоцирующую, которая напоминает роль Мефи-

стофеля в «Фаусте», и роль черта, появляющегося перед Иваном Карамазовым у Достоевского, и роль участливости к человеку (что отчасти свойственно и Мефистофелю, который готов умчать Фауста с Маргаритою, освободив ее из тюрьмы), — черт в романе Булгакова и сам двоится, не зная, кто он — слуга дьявола или слуга бога. У Гете бог в прологе «Фауста» посылает Мефистофеля испытать человека, проверить, насколько в нем прочно духовное, не отдаст ли он взамен за бессмертие (или хотя бы вторую жизнь) все свои ценности, все, чем он гордится перед самим богом. В романе Булгакова Воланд прибывает на Патриаршии пруды в разгар лета для того, чтобы *спасти* добро, выручить его и наказать зло. И кто знает, сгинул ли он совсем после выполнения задачи, разбился об острые камни пропасти или там, за невидимой для нас завесой, по ту сторону романа, превратился в еще более прекрасного рыцаря или ангела, ибо мы знаем, что по преданию сам Люцифер был когда-то ангелом, пока не восстал на бога. Мефистофель у Гете не меняется, хотя в финале трагедии рыдает по душе Фауста, вознесшейся на небо. Чего-то не хватает этому черту, какой-то частицы тепла и света, которые излучает смертная человеческая плоть. Черт страждет духовности, отсутствующей у него, клочка воздуха, которым он считал до сих пор так называемую душу. Тепло и влияние ее осязают черти Булгакова. И поэтому они из провокаторов так легко обращаются в сочувствующих, в способствующих освобождению Мастера и Маргариты, и Ивана Бездомного, и всех, кто слышит призыв добра.

Гетевский Фауст так и не вызволил Маргариту из тюрьмы. Он бросил ее и умчался с Мефистофелем один, чтоб дальше жить и предаваться бесконечному *знанию.* Мастер Булгакова уносится вместе с Маргаритой, он верен ей, как и она ему, ибо холодное знание бесплодно, знание без любви обречено, оно может лишь количественно долго существовать, как существует в трагедии Гете Фауст, пока наконец, не обольщенный лжегородом, воздвигнутым им, не выкрикивает своих знаменитых слов («Остановись, мгновенье!..») и не падает в могилу. Фауст строит лжегород, строит на костях и крови рабов, на лести и хитрости, на обмане, на убийстве Филемона и Бавкиды. Мастер обретает бессмертие в романе своем, в союзе с Маргаритой, и именно поэтому его признает Иешуа.

Так Булгаков строит свой «храм», который как бы тянется к идее «храма» Гоголя (так тот, повторяем, называл второй том «Мертвых душ»), его мечту о полном воплощении человека, об истинном воплощении его в противовес призрачному. Фердинанд Восьмой — это обман, Главнокомандующий — это мыльный пузырь, Чичиков-Наполеон — создание безумной фантазии безумного города и создание на час. Сны Пискарева и миллионы Чарткова, так же, как деньги Петруся в «Басаврюке», — глиняные черепки, ветошь, нелепица. Прозрение Чичикова и слезы его — реальность, крик Поприщина, обращенный к матери, — крик души, а восстание от сна Тентетникова — это разрушение чар сна и начало *жизни,* таившейся в самом Тентетникове.

«— Мне туда, за ним? — спросил беспо-

койно мастер, тронув поводья», — пишет Булгаков, завершая сцену прощания Мастера и Маргариты с Воландом. «—Нет, — ответил Воланд, — зачем же гнаться по следам того, что уже окончено?» Он имеет в виду роман Мастера и судьбу Понтия Пилата, только что завершившуюся на глазах автора. Понтий Пилат, прощенный, ушел по лунному лучу в свой Ершалаим, роман *окончен*, но окончен не только в этой части, но и в той, откуда только что прибыли Мастер и сопровождающие его всадники.

«— Так, значит, туда? — спросил мастер, повернулся и указал *назад* (курсив мой. — *И. З.)*, туда, где соткался в тылу недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле.

— Тоже нет, — ответил Воланд... — что делать вам в подвальчике? — Тут потухло сломанное солнце в стекле. — Зачем?.. Неужели ж вам будет приятно писать при свечах гусиным пером?.. Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в *надежде*, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. Там ждет уже вас *дом* и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. По этой дороге, мастер, по этой! Прощайте!..»

Роман о Понтии Пилате, об Иуде и Крысобое, об Афрании и Левии Матвее, о Коте и Коровьеве, о Берлиозе и Иване Бездомном, о Степе Лиходееве и Воланде, об Иешуа окончен. Начинается *новый* роман. Начинается труд, и недаром Мастер вспоминает молодого

Фауста, Фауста первой части трагедии Гете, *еще не соблазненного чертом. Тот* Фауст был чист перед своей совестью, он надеялся, он не предавал Маргариты. Он не отяжелел еще, не оглох нравственно. И перед ним была одна жизнь, одна-единственная, отпущенная ему, как и всякому смертному, лишь на один срок.

Еще не совершился акт *обмена,* акт купли-продажи, когда в залог за душу было даровано продление и началась вторая жизнь, началось искушение черта.

У Мастера иной путь и иная дорога. Работа, работа, любовь, любовь. «Я предлагаю вам... и то, о чем просил Иешуа за вас же...» — говорит Воланд Мастеру, и это воля бога, воля провидения, воля судьбы художника, а не трюк сатаны. Мастер не делается моложе, не получает бессмертия в обмен на душу, он остается тот же, с тою же душой, с той же Маргаритой и с единственной своей жизнью, у которой есть один выход в бесконечность — его творения. «Новый гомункул» — разве это тот гомункул, которого выращивает в своих колбах гетевский Вагнер? Что способен вырастить этот сухарь, эта олицетворенная Формула, этот червь науки? «Новый гомункул» — дитя прекрасного, которое само прекрасно. Это прекрасный человек, идеал писателя, идеал русской литературы (Мышкин у Достоевского — «дитя», гоголевские герои рвутся в «детство»), герой положительный, созданный не в парах алхимии, не наукой, а силою живой любви, любви Мастера и Маргариты. Это дитя, которое еще не родилось, но на которое рассчитывает Булгаков, как уповали на него его ве-

ликие предшественники. Творец создает творца, в творце, в строителе, в художнике-рукотворце прекрасного — выход и исход романа Булгакова.

Прав оказывается гений, потому что он несет добро в мир. Он соединяет и одухотворяет, он сеет жизнь, а не уничтожение. Тут великая идея наследована, развита и поднята вверх, тут великое переживание воспринято и отозвалось эхом, тут новый век откликнулся прошлому громким голосом. И поэтому смешны попытки *подражать* Булгакову (как, впрочем, Гоголю и Достоевскому), попытки писать в фантасмагорическом духе, чередуя реальную жизнь с чертовщиной, быт с мистикой и т. д. Не обеспеченные изнутри великой идеей, идеей положительно-созидающей, они жалки и пародийно-наглядны. Форма тщится в этой избыточности скрыть свою бедность, ухищряясь и изощряясь, все более отходит от первоисточника искусства — от его сочувствия к человеку. Так называемый «мовизм» способен уйти далеко в изострении пера и фантазии головы. Но он ничего не может дать сердцу — главному источнику питания нашего сознания и самой жизни. Тут как ни крутись, как грешник на сковородке, ничего не скажешь, если не обеспечено слово великим страданием и состраданием, — тем, чем было обеспечено слово русских и современных классиков. Русская классика (в частности Гоголь и Достоевский, о которых более, чем о других, идет речь в этой книге) оставила нам в наследство *не приемы,* не заманчивые возможности превращения носа в Нос и обратно, не фантастику цирковую, киношно-невсамделишную (когда черт превраща-

ется в лошадь, залезает в карман, является герою в цивильном пиджачке и галантно беседует с ним), не отвертки и отмычки к фантастике сознания, а фантастику великих идей, исходящих опять-таки из великого опыта, великой любви и великого страдания, которую ни занять, ни перерисовать, ни скалькировать невозможно. Видения героев Гоголя и Достоевского, их превращения в «испанских королей», их подпольничество и двойничество, их таинственные *сны идей* — не техника, не исполнительский арсенал, а великая духовность, которую не сдержать никакой форме. Форма не выдерживает, ломается, преображаясь, рождает новые формы, но проделывает всю эту работу дух, клокочущий в тексте. «Мовизм» изощряется внешне, он ради красного словца не пожалеет мать и отца, и именно так получилось в романе, где в описаниях болезни и смерти матери детали, метафора и наблюдательность побеждают нравственное чувство. Вся *суета наблюдательности*, машинерия фиксирующей все — и успевающей сравнивать, метафорически сноситься сама с собой — памяти достигает апогея в том месте, где герой говорит о гробе матери: «Мамин гроб был деревянный, хорошо посеребренный, и вокруг его краев выступали бумажные кружева, *что делало его отдаленно похожим на открытую коробку шоколадных конфет»*.

«Мовизм» безжалостен, не только по отношению к тому, о чем он пишет, он двоякогубителен: он выедает душу таланта, оставляя одну наблюдательность. Из литературы уходит то, на чем она держится, чем живет и чем бессмертна она. Вспомним еще раз классиков.

Вспомним Гоголя, Достоевского, Толстого. Возьмите любую фразу Достоевского и оцените ее с точки зрения изыска, с точки зрения того, как это написано. «Ее глаза сверкнули»,— пишет Достоевский; «она посмотрела пристально» и т. д. Набор штампов? Фраза Достоевского не поддается испытанию на изыск. Она груба, она холерически безразлична к самой себе, к первому попавшемуся слову — слову, порой захватанному, одиозному, литературно-беллетристичному. Абзацы Достоевского полны таких фраз. Перечтите «Подростка» — вы найдете их там тысячи. Но какие силы заключены в этом потоке льющихся слов! Какая внутренняя энергия, которая, преображая наше представление о «мастерстве», ставит на попа и слово, и привычное представление о нем! Как разрастается и, говоря словами Гоголя, «раздвигает душу» фраза Достоевского! Как духовно насыщен его, с точки зрения «мовиста», *бедный текст!* Тут уже идея распоряжается, та самая великая мысль и великое страдание, о которых я уже писал. И, не думая о том, как они выглядят, как ложатся на бумагу, как типографски будут «смотреться», они создают форму такой красоты и сложности, которая не снилась самым утонченным «мовистам». Возьмите архитектонику гоголевского «Портрета» или «Идиота» Достоевского. Попробуй такое придумай и сочини! Нет, не сделаешь. Это рождено стихийно, как рождается все прекрасное и, рождаясь, порождает и формы, в которые оно вылито. Тут такие ребусы и загадки для литературоведов, хотя все так просто, так ясно и так «грубо».

Конечно, и Гоголь, и Достоевский по-разному писали свои книги. И каждый из них на свой манер работал над фразой. Черновики их книг — тому свидетельство. Но эта хрестоматийная истина — классики по многу раз переписывали свои книги — не должна закрывать от нас того, что это была работа духа, недовольная тем, как он выявлен в слове, работа содержания, бившегося в нем и жаждущего полного и эквивалентного себе воплощения. Булгаковские романы (вообще булгаковскую прозу) никак не назовешь «сырыми», в первородном своем естестве явившимися читателю. Тут видно перо, виден художник, умеющий ценить пропорции и блеск отдельной фразы. Тут даже щегольство есть, игра силушкой, обыгрывание ее. Но играет-то силушка, играет мысль, управляющая всей этой инструментовкой! И фантазии его — не прихоть формы, а неизбежность развития самого существа сочинения, может быть, помимо воли автора, идущие на этот формальный *риск*.

Когда же я читаю, как Б. Окуджава (песни которого близки мне своей человечностью) перенимает в своем романе «Мерси, или Похождения Шипова» булгаковскую эксцентрику и булгаковскую «чертовщину», как он виртуозно все это переписывает и копирует, я остаюсь холоден к его технике. Техника налицо, сделано это ловко, но ради чего? Ради того, чтоб доказать нам, что царская охранка занималась липовыми делами? Что ее агенты выдумывали эти дела и получали за это денежки? И что вообще все эти полицейские и агенты — «слуги дьявола»? Господи, какая провинциальная мысль! И ради нее накручивается и накручи-

вается, пародируется документалистика, пародируется фантастика и «мистика», и диалог чередуется с полицейской бумагой, а клоунада с чувственными сценами в постели Дасюшки. В конце романа царский агент Шипов, он же бывший камердинер князя Долгорукова, он же Зимин и проч., и проч., прямо как у Булгакова, превращается не то в черта, не то в ангела, взлетающего на небеса под крики изумленной охраны (собирающейся везти его на каторгу) и в назидание одураченной им полиции. Очень смело! Сначала на Шипове появляются клетчатые панталоны цвета беж и сюртук из коричневого альпага (ну прямо черт из «Братьев Карамазовых», или Коровьев, или Бегемот!), потом он взлетает как ангел (тут же вспоминается конец «Мастера и Маргариты»), «с едва заметной благостной улыбкой на устах озаренный пламенем заката», и превращается «в маленькую красную точку» на «сумеречном небе».

Б. Окуджава назвал свой роман «водевилем». Ну что ж, водевиль так водевиль. Но при чем тут Л. Н. Толстой? Ведь все эти литературные игры, поддельные полицейские бумаги, превращения Шипова и т. д. происходят вблизи Ясной Поляны, и, более того, сам Толстой участвует в них. Участвует отрывками из своих реальных писем и самолично, как историческое лицо. Не будь этого, можно было бы улыбнуться очередному подражанию и забыть его, тем более беллетристика есть беллетристика, она от природы вторична и какой с нее спрос. Но присутствие Толстого в «водевиле» меняет дело. Тут опять-таки какое-то очерствение нравственное, какой-то *промах* душевный, со-

вершенный из-за каприза формы. Эксцентрика и «фантастика» тут верховодят, главенствуют и распоряжаются, вовсе не оскорбляясь тем, что танцуют вблизи Толстого, не водевильного, а настоящего, ибо Толстой (при всем нашем уважении к условностям литературы) не может быть героем водевиля. Фантастика и эксцентрика не оскорбляются, потому что не оскорбляется чувство, которое дергает их за ниточку, идея, которая заставляет их плясать. Я не отождествляю идеи с автором, ибо тут именно в идее дело, а потом уж в нем. Речь идет о поэтической идее, разумеется. Получается большой и независимый от всей этой возни Толстой (который остается для нас Толстым, не имеющим к этим трюкам никакого отношения) и литературная игра, подыгрывание, мелкий периферийный цирк, позволяющий себе гастролировать *вблизи Толстого.* Нагота и вторичность его приемов особенно бросаются в глаза при этом соседстве.

Другое дело, когда в повести Ч. Айтматова «Белый пароход» мальчик, который не может смириться со злом, хочет стать *рыбой* и кончает самоубийством, входя в реку, в горный поток, который должен вынести его в синеющий вдали Иссык-Куль. Другое дело, когда он разговаривает с фантастической матерью-Оленихой, олицетворяющей собой природу, и доверяется ей, как собственной матери. Тут *судьба,* тут мощное переживание, тут не просто намеки на жестокость и озлобленность оразкулов (одного из героев повести, в котором для мальчика воплотилось все Зло, зовут Оразкул), а трагедия добра перед лицом зла, трагедия детства, не желающего ничего знать о зле, и самой

природы, которая гибнет в мальчике и вместе с ним. Память сразу относит меня к гробу Ярослава в Киевской Софии, к мраморному белому гробу, на боку которого рядом с пальмовыми ветвями изображены рыбы. Рыба — это символ гонимого христианства; верующие, верные Христу, оборачивались в рыб, чтоб, уйдя на глубину своей веры, всплыть потом, перетерпеть беду и всплыть вновь людьми, вновь теми же, какими они были. Рыба — символ молчания и символ терпения, пережидания, символ потаенности, которая все равно поднимается кверху, ибо все тайное делается явным. Мальчик у Айтматова тоже хочет стать рыбой, уйти от зла, но уйти не от мира вообще, а от мира оразкулов, секущих больно лошадей и убивающих мать-Олениху, разрезающих ее на куски и едящих ее мясо. Тут жажда молчания, тишины и какого-то иного существования в синих водах Иссык-Куля, по которому проплывает белый пароход. Я был на Иссык-Куле и видел эти места. Синий обрез холодной воды (был апрель) упирается в чистый желтый песок, вода как бы стыкуется с полупустыней, с песчаным берегом и землей, на которой — от селения к селению — стоят песчаного цвета мавзолеи, вылепленные не то из глины, не то из песка. Это старые кладбища, где похоронены предки. А вверху, окаймляя озеро с запада, стоят высокие горы со снежными остриями, которые так же вечны, как эти вода и песок. Пейзаж и ландшафт обнажены, голы и как бы наглядно освобождены от всего, привнесенного в природу, принадлежат только ей. Таким и видит это озеро, горы и берег с вершины своего лесного кордона (он расположен в горах)

мальчик. И белый пароход, проплывающий по синей воде, — для него то же, что белая чайка, залетевшая в пустыню, он реален и нереален, и кинематографический взгляд сверху на этот пароход усиливает впечатление. В повести этот взгляд (который так и просится в глаз камеры) не прием, а неизбежное видение мальчика, его внутреннее видение своей мечты, воплощенной в далеком белом пароходе. И как ни стар и изношен этот символ (белый пароход, белая птица — надежда), он прекрасен своей обновленной трагичностью. Ибо есть какой-то трагизм (как бы предвещающий конец повести) в этом отдаленном взгляде сверху, в этой далекости и неизмерянности его, в неправдоподобно синей воде и неправдоподобно белом пароходе. И то, что туда, к ним, в эту даль, в этот холод и неправдоподобие *уйдет* мальчик — страшно.

Дело происходит на маленьком кордоне, где хозяин Оразкул, и именно он приказывает зарезать мать-Олениху и сварить ее мясо. И это мясо приносят больному мальчику. Приносит его собственный дед, которого он любил и который рассказывал ему сказку про мать-Олениху, которая ушла из этих мест, но вернется, когда опять почувствует доверие к людям и не убоится их. Мать-Олениха вернулась, но ей встретился Оразкул, и он убил ее и заставил доброго деда мальчика свежевать олениху и рубить ее на куски. Несчастье рабства, которое испытывает дед по отношению к Оразкулу, не спасает его в глазах мальчика. Более всего он убит этим предательством деда, этой его слабостью, унижением и безответностью. Не Оразкул, от которого нечего было ждать, а дед

убивает мальчика, заставляя его «стать рыбой». В повести, по существу, три действующих лица, если не считать матери-Оленихи. Мать-Олениха пришла из сказки и пришла из леса, она символ, и она живой олень с живым олененком. Олененок теперь останется сиротой, как и мальчик, у которого нет больше деда, нет веры. Тут стихия сказки, фольклора без напряжения входит в реальность и смешивается с нею, возвышая ее, возвышая мыслью, идеей, которую дает их слияние. Природа доверчива и близка добру (хотя, если рассуждать философски, то и зло тоже порождение природы — и здесь мы подходим к одному из парадоксов Достоевского, поставленному на обсуждение и в «Записках из подполья» и в «Идиоте» — вспомним роль Ипполита в романе), она уходит, как уходит мать-Олениха и мальчик, когда человек недобр к ней, и она *возвращается*, как вернулась мать-Олениха и как вернется, быть может, герой Айтматова, вернется к ней же, доброй матери-природе.

По поводу этой повести было много споров. «Литературная газета» устроила даже дискуссию, где некоторые возмущенные критики писали о пессимизме Айтматова, о безвыходности конца повести. Но автор правильно ответил им: а разве идилличен конец «Ромео и Джульетты», разве лучезарен финал «Отелло»? Не сравнивая себя с Шекспиром, он отстаивал такой исход, *продолжающий* в нашей душе эту историю и заставляющий негодовать. Будь иной конец, мы бы успокоились, с легким сердцем отошли бы от книги и сказали: вот все само собой и разрешилось. Разрешилось внутри той же книги, и нам больше ничего не оста-

ется делать. Наша совесть чиста, да и мы тут ни при чем. Этот открытый финал «Белого парохода» — в традициях русской литературы. Вспомните, как кончается «Идиот». Вспомните «Анну Каренину», вспомните «Мертвые души», «Шинель», «Карамазовых», да что тут перечислять! Русская литература искала продолжения в душе читателя, она не оканчивалась, грубо говоря, литературой, находя свое продолжение в жизни, в сознании читателя, в том, кто он и что он.

И дело не в том, что прав автор, прямо высказавшийся о своей повести. Прав не он лично, а права его повесть, *само изображение*, неумолимо ведущее нас к этой развязке, к этой непредвиденной точке, за которой начинается новая жизнь книги. Право искусство, победившее предубеждение.

Повесть Ч. Айтматова свободна в своей отдаче жизни, она ставит в центр *ДИТЯ*, ребенка, который выступает нравственным судией дел взрослых. Вспомните «дитя» Достоевского, вспомните Николеньку Болконского, завершающего эпопею Толстого, возврат Чичикова в «детство», вопль Поприщина о детстве. Вспомните финал «Карамазовых»—главу «Мальчики». Или, наконец, финал «Тихого Дона» и «Возвращения» А. Платонова. Это традиция, это мысль старая и новая, ибо она не стареет и новая жизнь подтверждает ее. И то, что в повествование вовлечена природа, мифически очеловеченная, что мать-Олениха понимает язык людей, а мальчик понимает ее язык, — это не трюк, а поэзия, разливающаяся неостановимо по небольшому пространству повести, это само ее духовное пространство, которым

она перекликается с породившими ее голосами великой русской литературы.

Ее нравственные заветы для каждого входящего в литературу писателя встают как заветы новые, как исток, от которого он начинает свой путь. Для каждого писателя, как и для каждого героя, настает свой *час выбора*, он не рекрутируется внешними силами, не навевается модой или иной потусторонней причиной. Он зреет в нем самом, он готовится всей предшествующей жизнью, чтоб, разрешившись наконец, дать новое качество. Конечно, час этот не так определенен, как астрономический час суток, он не всегда час или даже минута, как, скажем, в повести В. Быкова «Сотников», когда только что бывший лихим партизаном Рыбак превращается в предателя, а болезненно-нудный, висящий на шее у Рыбака и надоевший нам Сотников — в героя, гибнущего от рук того же Рыбака, ценою этого предательства купившего себе жизнь. Повесть в первом своем виде называлась «Ликвидация», и в этом ее названии вся жесткость поставленной В. Быковым проблемы выбора, как и жесткость условий, им предложенных. В. Быков — писатель обостренного нравственного сознания, от его повестей веет болью и жжением, они как бы сгорают в своем нетерпении *немедленного* ответа, немедленного разрешения ситуации. Их ход бескомпромиссен ко всякому *колебанию*, к любому *продлению* часа выбора. Да и час этот чаще всего не час, а минута, мгновения, в которые герой должен встать на ту или другую сторону: на сторону зла или сторону добра. Каждое колебание в этих условиях есть отступничество. отступление, мораль-

ное падение. Стоило Рыбаку *«попробовать»* колебнуться, попытаться перехитрить фашистского следователя, вступив с ним в игру, стоило клюнуть на эту удочку продления, оправдывая себя мыслью, что он и сам спасется и других спасет, как началось предательство, начался конец Рыбака, его нравственная «ликвидация». В. Быков не дает Рыбаку даже выхода Иуды — Рыбак после казни Сотникова хочет повеситься, но не удается, нет ему и этого смягчения, этого полупрощения, что ли. Это была бы, с точки зрения В. Быкова, слишком легкая смерть для Рыбака. Нет, он будет жить, он будет видеть глаза людей, наблюдавших, как он стоял под виселицей, на которой вешали его вчерашнего товарища, он будет мучиться и проклинать тот час, когда родился на свет, и сама жизнь теперь превратится для него в проклятье. В. Быков казнит Рыбака лицезрением своего падения, напоказ выставляя его предательство перед *всем миром,* перед толпою, которую согнали на казнь, перед мальчиком в буденовке, который видит, как умирает Сотников и как выбивает у него из-под ног табуретку Рыбак (в другом варианте повести — книжном — это делает сам Сотников). Мир четко делится на *две стороны:* с одной — Сотников, Демчиха, староста и деревня, которая, сочувствуя им и ненавидя палачей, смотрит на казнь, с другой — сами палачи и их пособник Рыбак. За какие-то несколько секунд, за те самые мгновения, когда он, придя в кабинет следователя и взглянув ему в глаза, устрашился и колебнулся, и произошло все, произошла эта «перестановка». Ведь вчера еще Рыбак был на той, далекой и чуждой ему теперь стороне.

Он был с теми, кто ненавидел палачей и не подчинялся им. Теперь он шагает в рядах полицаев, и ему не дают выбиться из строя, выпрыгнуть из самого себя, из того, что он выбрал, — он навечно и необратимо в *этих* рядах.

Назад пути нет — вот лейтмотив нравственных призывов В. Быкова. Присутствует он в «Сотникове» и в «Дожить до рассвета», в «Атаке с ходу», «Обелиске». Есть только два решения, *третьего не дано:* или — или.

Эта жесткость нравственной проблематики диктует и жесткость письма, жесткость поэтики белорусского писателя, интрига которого всегда строится на пружинах одной и той же коллизии. Падение в повестях В. Быкова не может ограничиться внутренним унижением и фиаско, оно обязательно должно вылиться в поступок, в действие, наглядно демонстрирующие *результат* морального отступничества. Так же в поступки выливаются и достоинства противоположных героев: чаще всего они гибнут, совершив свое дело, — дело правое, разумеется. Этим они как бы увековечивают свою правоту и получают мандат на вечную благодарность, как отступники — вечное и необратимое проклятие. Быковская сюжетная ситуация максималистична и бесповоротна, кроме того, она молниеносна: он не оставляет времени на развитие, на подготовку, как правило, его герои, бывшие одними *накануне* пика ситуации, у подножья ее, на вершине ее, в момент испытания делаются другими, *оборачиваются,* как бы говоря читателю: не принимай по одежке, суди по душе;

Староста в «Сотникове» кажется Сотникову подозрительной личностью, чуть ли не пособником немцев. У него на столе лежит Библия, он угрюм и не хочет отдавать партизанам последней овцы. Сотникову кажется, что он враг, чужой, и он готов поставить старосту к стенке. Но наступает час выбора, и староста оказывается Сотникову ближе и родней всех близких и родных, и тем более — вчерашнего отрядного побратима Рыбака. Ибо староста, как и Сотников, идет на смерть, идет со своей Библией и шестидесятилетним опытом, хотя мог бы он, в отличие от Сотникова, отвертеться и отпереться. Рыбак, этот герой с картинки, этот парень в кубанке, обвешанный гранатами, этот кругленький мужичок, который и в игольное ушко пролезет и из воды выйдет сухим, на которого, казалось бы, одна надежда в разведке, в бою и т. д., — он враг, а староста — друг, вот как получается. И получается в последние мгновения, когда петля уже закинута на шею и сделан последний выбор.

Таким же «превратившимся», как и Рыбак, оказывается и следователь Портнов. Бывший агитатор, горлан за Советскую власть, разоблачитель религии (тут прямая антитеза: «безбожник» Портнов — верующий в бога староста), он при немцах делается безжалостным палачом, палачом-психологом, палачом-садистом, который перед отправлением на казнь издевается над своей жертвой. Физические издевательства он препоручает обыкновенному палачу. Не словам человека надо верить, говорит В. Быков, а делам, не клятвам и сладкогласному подневанию власти, а верности в трудный час своему народу, человечности и совес-

ти. Идеи эти «стары», но они новы для той действительности, которую изображает В. Быков, для тех обстоятельств, в которых действуют его герои. Обстоятельства эти — война. Но не война сама по себе занимает В. Быкова (хотя его считают военным писателем), война — тот материал, который позволяет обострить ситуацию, довести ее до *кризисного* состояния, ибо проза В. Быкова кризисна по своей нравственной напряженности, по жажде немедленного ответа на главный вопрос сознания героя: с кем ты, с добром или со злом? Или, грубо говоря, человек ты или сукин сын. Повторение этой *одной и той же* моральной коллизии, повторение композиционное и повторение самих характеров, которые нужны ему для исполнения своей *идеи,* не смущает В. Быкова. Он долбит и долбит в одну точку, добиваясь единственного — чтоб читатель понял, что третьего пути нет. При этом он как художник многое теряет, ему приходится спрямлять ход действия, процесс «превращения», он слишком молниеносен в своих переходах от экспозиции к кризисной минуте и односложен в объяснении мотивов выбора (отец Сотникова, например, бывший комэск, мальчик, глядящий на казнь и запоминающий лицо Сотникова перед смертью, — Сотников тоже видит его, как я уже писал, в буденовке, — тут открытая перекличка, прямая связь, недвусмысленное продолжение и комэска и Сотникова), в разработке самого замысла (он берет *только* крайнюю ситуацию, не размытую, не обыденную, не житейскую, не ту, в которой может «расплыться» герой), в расстановке действующих лиц. На иллюзию, на заблуждение В. Быков отво-

дит лишь краткие страницы пролога, а то и вовсе отказывается от них. Лишь в «Сотникове» он *долго* готовит нас к разрешающему концу. Все финалы быковских повестей неожиданны, но неожиданны они, скорей, событийно, чем психологически. В «Сотникове» он впервые, пожалуй, привел нас к психологически неожиданному и вместе с тем естественному концу. Тут развертыванию бьющей наотмашь пружины предпочтено исследование, тут есть механика «превращения», тут тяжесть внимания писателя падает на сам *ход* его. Но в моральной развязке В. Быков резко-определенен, как и всегда.

Что ж, принципиально он прав. Быковский голос, с его призывом героя к ответу, с его прямой постановкой героя перед лицом определенности выбора, вносит суровую ноту нравственной требовательности в современную прозу и как бы продолжает традицию прямого участия русской литературы в делах жизни, ее неприкрытого учительства, ее смелого выхода к публицистически-непосредственному общению с читателем. Впрочем, сегодня и В. Быков уже не тот, что был вчера. Его повесть «Волчья стая», о которой мне уже приходилось писать, говорит об этом. Произошел поворот в «старом» Быкове, обозначился новый Быков. Произошло смягчение, исчезла железность сюжетной схемы, резкая перестановка сил, внезапность нравственного парадокса. Напряжение быковского максимализма несколько угасло. Быков как бы чувствует «отработанность» старой нравственной ситуации и ищет новые, не склоняющиеся к определенности, а, скорей, выходящие в неопределенность. Он

стремится размыть собственную сюжетную коллизию, придать ей более естественности, выйти за пределы им самим себе поствленных ограничений. Это знаменательно. Утеряет ли он при этом свое, быковское? Трудно сказать. Всякий переход драматичен, связан с потерями и приобретениями. И приобретения в нем даются ценой потерь. Сильный талант не может долго оставаться на уровне, им самим достигнутом. Он вырывается из себя, преодолевает внутреннюю инерцию, и тогда совершается рождение — второе его рождение, быть может.

Мы знаем факты, когда инерция губит талант, заставляет его возвращаться на круги своя в боязни потерять уже приобретенное. Тогда начинается кружение таланта на одном месте, выбрасывание старых пород, выбрасывание песка на поверхность. Страх преступить, подняться, отрешиться и преодолеть себя — страх слабого таланта. Он останавливается, умирает. Сильный талант находит в себе новые силы. Я говорю абстрактно, но мне не хочется называть имен. Да критик и не пророк, а всякий талант — неожиданность, он еще может «перевернуться», превзойти наши о нем сожаления и удивить нас же новою вспышкой. Если, конечно, при этом сбережено нравственное чувство.

Для многих, наверное, было неожиданностью, что Василий Шукшин написал *сказку*. «До третьих петухов» — вещь, кажется, особняком стоящая в творчестве Шукшина, — до сих пор он писал «земную» прозу. Но его земная проза была не только земной, и в своем выступлении на обсуждении фильма «Калина красная» («Вопросы литературы», 1974, № 7)

он точно сказал, что в его рассказах порой даже трудно понять, когда происходит действие: вечером или утром, зимой или летом — не это его волнует, ему нужна *душа человека.*

Та неосязаемая — не ухватишь руками!— душа, которую чувствует в себе герой рассказа «Верую!» Максим Яриков. Мается он, слоняется по избе от окна к окну, и нет ему покоя. «Вот у тебя все есть, — говорит он жене, — руки, ноги... и другие органы. Какого размера — это другой вопрос, но, так сказать, на месте. Заболела нога — ты чувствуешь, захотела есть — налаживаешь обед... Так?» — «Ну», — отвечает жена. «Но у человека там есть так же—душа! Вот она здесь—болит! — Максим показал на грудь. — Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую — болит!» Это физически-болевое ощущение духовного в себе несут почти все герои В. Шукшина. Они весь мир готовы растрясти вокруг, чтоб понять, *что же это такое* у них там болит. Им мало жить, мало иметь дом, мотоцикл, корову и телевизор. Они спрашивают себя (и нас): *«Зачем?»*

Этот вопрос часто слышится в последних рассказах В. Шукшина. Традиционный вопрос классики, толстовский вопрос. Но как *нов* он у Шукшина и как пронзителен! В. Шукшин никогда не был писателем быта, реалистом в голом смысле этого слова. Проза его — это преодоление быта во имя познания невидимого в человеке, как говорил Гоголь, невидимого и неслышимого. Все чаще в последнее время задавал он себе и нам вопрос: так ли мы живем и в чем он, высший, смысл жизни? Проза В. Шукшина начинается в быте, зарождается в быте, но тянется она к горним снегам.

Она, как шукшинский Разин — этот шальной, гулевой атаман, — *знает свою сказку* о синей птице, ту самую сказку, которую рассказывает герой романа «Я пришел дать вам волю» своему пасынку. На Разина находят минуты, когда он отрывается вдруг от кровавой и грубой действительности и воспаряет в идеальном, в несбыточно-идеальном — в том, в чем ему хотелось бы реально жить. Он и другим желает такой же жизни.

Даже жалость Разина — жалость к им повешенным, утопленным, убиенным — отделена в романе от акта насилия. Эти два состояния как бы существуют самостоятельно, и, кажется, это не Разин казнит и мучает, а кто-то другой, чья-то находящаяся вне его воля, хотя приказы отдает он.

В. Шукшин называл такие отвлечения героя от действительности «думами» (есть у него и рассказ «Думы»). Он как бы выходил в них из мира реальности в мир души и оттуда, с высоты, смотрел на происходящее. Он ужасался несовпадению и радовался совпадению этих миров, ощущал их противоречие и жаждал соединения, гармонии. Пожалуй, эта жажда — самое сильное чувство (и мысль), которые одушевляют прозу В. Шукшина. Тут желание расколовшегося собраться вместе, восстановиться, в *целом* облике предстать пред очи самого себя.

Духи и черти из сказки «До третьих петухов» уже снились его героям и раньше — в рассказах «Думы», «На кладбище» и других. То не был святочный маскарад, шутовское переодевание и забава. То была попытка *облечь* в *образ* то, что «болит» у Максима Ярикова,

придать этому *противоречию* плоть и кровь. И если В. Шукшин вышел к сказке, то в этом был свой резон. Ему как бы не хватило площадки реальности, и он обратился к фантастике, к аллегории. Не из подражания, конечно. В. Шукшин был ни на кого не похож и никому не подражал (хотя даже сильные таланты это делают), скорей, ему сейчас начнут подражать — так он *единствен*.

Е. Сидоров (все в той же статье «На пути к синтезу») пишет о «моменте вечности», которого ему не хватает в современной прозе. Но на этот момент и ориентирован малоформатный эпос В. Шукшина. Он пытался вынести его с пространства рассказа на экран, но в литературе В. Шукшин останется именно создателем малого эпоса — малого не по значению, а по размерам его коротких рассказов. Рассказы эти короткие (одна-две странички), но иной из них стоит романа. И не потому, что на этих страничках *судьба* уместилась, жизнь прожита, но и оттого, что эпос В. Шукшина — это эпос внутреннего возвышения и обновления. После того (и в тот же миг), как герой устанавливает, что у него *есть* душа, есть нечто внутри его, необъяснимое ему, он ищет ответа, он допрашивается у себя и у других, что это такое и как жить. Вначале все это происходит один на один с собою, потом возникает необходимость *проверки* на миру, опробования своего нового состояния, публичного его воплощения. Без людей (и без *их* свидетельства об *его* душе) герой не может. Он идет в толпу, он потолкаться в ней хочет, локтями о нее потереться и *показать себя*. Ему нужно, чтоб его увидели и сам он в этом видении чужом *себя*

увидел, — иначе не поверит он себе, засомневается. А засомневавшись, погибнет. Герои В. Шукшина — максималисты, и в этом их желании перерасти себя, вырасти из того роста, который предопределен им обстоятельствами, а не их скрытым «талантом», их *величие*.

Да, именно величие, как ни «малы» они по положению и должности, как ни смешны порой в несоответствии этого желания с ситуацией. Герои В. Шукшина — «маленькие люди», но маленькие они только по тому, каково их место на социальной лестнице, — впрочем, все эти деления на маленьких и больших — мираж, критическая абстракция. Кто придумал этот термин («маленький») и пустил его в оборот? Но до сих пор тянется он, по крайней мере, за героями русской классики, вызывая сочувствие и... подозрение к ним. В одной статье я прочитал, что сейчас «маленькие люди» уже тормоз на пути литературы, они — поддержка теории «дегероизации», так как являются «представителями не основной, активно созидающей и творящей новую жизнь массы советских людей, а некие оказавшиеся в том или ином противоречии с общим течением нашей жизни *индивиды* (курсив мой. — *И. З.*), некие Акакии Акакиевичи и Самсоны Вырины наших дней» («Знамя», 1972, № 1, с. 226). Но в чем провинились перед критиком гоголевский Башмачкин и пушкинский станционный смотритель? В том, что они *любили* — один свое переписывание, а другой — свою дочь? Издавна эти герои считались благородным приобретением русской литературы. Никто не показывал на них пальцем и не говорил: они маленькие, они не из «основной

массы». И по сей день заслоняют они собою тех, кто при Пушкине и Гоголе кому-то казался «большим».

Мне кажется, что мы, говоря о «глобальности» и «вечности», имеем иногда в виду глобальность внешнюю, тематическую или жанровую, забывая, что глобальным в искусстве может быть и малое, незаметное, на первый взгляд, как незаметны были для своего времени прототипы Вырина и Башмачкина. «И доколе вместе с «братом нашим» (сколько высокомерия в этих кавычках! — *И. З.*), — пишет другой критик, — Акакием Акакиевичем будут нам *подкидывать* (кто? — *И. З.*) в качестве объекта для сострадания тех маленьких, которые не только покорно, но и с чувством исполненного долга или даже с *удовольствием* (курсив мой. — *И. З.*) склоняли голову под ярмо». («Знамя, 1972, № 4, с. 235). Но о ком это сказано? О герое Гоголя? О том самом Башмачкине, который явился к «значительному лицу» и сказал ему, что «секретари того... ненадежный народ»? Который на смертном одре «сквернохульничал, произнося «самые страшные слова», и «слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство»? И это о том Акакии Акакиевиче, который уже после смерти превращался в привидение *высокого роста* с «преогромными усами», являясь олицетворенным возмездием за свою униженность? Он не мстил (хотя и мстил тоже), он *напоминал*, он с высоты своего духовного Роста грозил всем этим значительным лицам пальцем. И он смеялся над ними, конечно. Посмертный рост Акакия Акакиевича (он и после смерти показывался вначале как

мертвец «небольшого роста») — как бы отбрасывание его внутренней тени, тени величия этого маленького человека, которому при жизни сыпали на голову бумажки. И пусть возмездие и преображение совершались фантастически, через сказку — они были реальными по идеальному счету, по высшему счету человека.

Я не сравниваю героев В. Шукшина с гоголевским Башмачкиным и пушкинским Выриным. Новое время — новые песни. Акакий Акакиевич еще пугался, идя по улице, шукшинский герой не пугается. Он посередине ее идет, вызывающе поглядывая по сторонам. Ну, кто хочет его задеть? Он тут же даст отпор. Он даже на этот спор нарывается, ищет его, жаждет хорошей потасовки (не в физическом смысле), чтоб опять-таки себя показать и почувствовать: он *есть*. Иногда в ход идут и кулаки (не без этого), но более всего охоч он до боя философского («Срезал», «Верую», «Космос, нервная система и шмат сала»), до *разговоров* (недаром почти все рассказы Шукшина разговорны), где можно «срезать» противника и самому заодно срезаться. Последнего герой Шукшина не страшится. Это миг награды для него, миг расплаты за прежнюю безвестность, за прозябание в тени, за неуверенность собственную. Это торжество над собой, но торжество на людях и для людей.

Вот почему и фантазер он и рассказчик прекрасный — что бы он там ни изобретал: «перпетуум мобиле» или историю о покушении на Гитлера. Пусть не было этой истории, но зато есть рассказ об этой истории, драматическое повествование («Миль пардон, мадам!»), в котором видно искусство воображения, полет

его, воля и волюшка ума, хитрости и актерства. Этот Бронька, который рассказывает про Гитлера, *незауряден* в одном только рассказе, в своем умении вовлечь людей в рассказ, заставить их слушать и верить ему. Он ведь, по существу, автор пьесы, режиссер и исполнитель главной роли в ней, не говоря уже о подсобных ролях — ролях остальных действующих лиц. Тут *театр,* сыгранный *одним* человеком.

В монологах и диалогах героев В. Шукшина раскрывается не только душа современного человека, но и его *ум* — ум нервный, меткий, прекрасно чувствующий ситуацию и людей, самого себя, стоящего вблизи оппонента, а также нечто дальнее, казалось бы, чуждое ему. Он быстро разворачивается *во все стороны,* готов откликнуться на то и на это, состязаться сразу со многими умами, не тушуясь пред их силою. Поэтому и противник у героя (все-таки, точнее, оппонент) умен, хитер, остер, ловок в споре, и взять его голыми руками нельзя. Это не какая-нибудь боксерская «груша», которую можно лупцевать безнаказанно. Тут и сдачи получишь, и синяков нахватаешь, да от этих синяков только умнее станешь. В этих молниеносно-коротких схватках, философских стычках «по душам» и раскрывается герой В. Шукшина, и воплощается. Он именно разговором силен, а не какими-то реальными подвигами. Тут, как и у В. Белова, подвиг души, потому что попытка вырасти и преобразиться внутренне — тоже подвиг, подвижничество даже, а не пустое «чесание языков». И вот тогда-то мы узнаем, что никакой он не «маленький», а вовсе даже большой, такой большой.

что и не соизмеришься с ним поначалу, не подберешь для него никакой мерки. И открывается в нем необозримый душевный *простор,* который так сродни в прозе В. Шукшина простору земли, простору пейзажа. Редко, очень редко пишет он пейзаж. Разве в воспоминаниях героя мелькнет детство, поле, бег коня по полю и ветер, срезающий дыханье, бьющий по лицу наотмашь. Или вдруг песня вырвется и распахнет границы повествования, обнаружив и широту и *даль* его. Простор этот часто окружает героев В. Шукшина на экране — здесь ему «просторнее», чем в рассказе, и тогда распахивается бесконечность: пологий скат холма, за ним гладь реки, еле видный в синеве горизонт и *что-то* еще за горизонтом. Человек вписан в этот простор не как деталь, а как нечто равновеликое ему, нечто братски-родственное. Кажется, всему миру может сказать В. Шукшин (как любят говорить его герои): *братка.*

Но и короткие рассказики, «сцепки» В. Шукшина завязываются на фоне того же простора и с его участием, не говоря уже о том, что тема духовного пространства — одна из важных тем В. Шукшина. О чем, как не об этом, написаны его рассказы «Дядя Ермолай», «Думы», «Алеша Бесконвойный», «Земляки», «Сураз», «На кладбище», «Верую!», «В воскресенье мать-старушка», «Мастер»? Что более всего теснит Семку Рыся, героя «Мастера»? Узость душевного проявления, «клетка», «квадрат». Оказавшись внутри строения неизвестного архитектора, он вдруг чувствует, как вольно, просторно в нем, хотя — стены со всех сторон, а вверху купол. Но стены эти как-то

плавно изгибаются у пола и, столь же плавно округляясь, уходят в поднебесье. «В самом верху купол выложен из какого-то особого камня, и он еще, наверное, шлифован — так светло, празднично там...»

Вот что нужно герою В. Шукшина — праздник! Праздник — это и свет, и участие в общем деле, участие со всеми и опять-таки на виду у всех. На миру и смерть красна, говорит пословица, и ее, смерть, готов принять за общее дело герой Шукшина. Только без жертвенности этой, безо всяких там громких заявлений, а с шуткой и прибауткой, со смехом особенным, в котором столько горечи и добра. В. Шукшин возродил в русском искусстве жанр трагикомедии, жанр древний, как сказал он в фильме «Печки-лавочки», жанр народный. Сами названия многих его рассказов («Мой зять украл машину дров», «Миль пардон, мадам!», «Раскас» «Шире шаг, маэстро!» и т. д.) говорят будто о несерьезности намерений автора, о шутейности, о невзаправдошности. «Печки-лавочки» — выражение почти непереводимое, это присказка, что-то вроде «трали-вали», пустяки, шутка, ерунда. Но от шукшинского смеха не всегда смешно. И смеешься будто, смеешься до слез, и вдруг чувствуешь, что высыхают слезы и делается не по себе. Ибо герой ломает комедию, а на душе у него кошки скребут.

Так часто смеется герой «Калины красной» Егор Прокудин. Но ему невесело. Отчего веселиться, если забыл он мать свою, если с землею, которая вспоила его, вступил во вражду, если нет у него ни угла, ни работы, ни жены, ни детей. Поэтому и обнимает он родные березки, что надо ему *удержаться* в жизни за

что-то, пристать к чему-то, прислониться и преклониться. Оттого и бьется он головой на безымянной могилке, поросшей травой, оттого и плачет, рыдает.

«Горе» — зовут его в киноповести. Егор — Георгий — Жоржик — Егорушка... Сколько имен! И в каждом имени — этап жизни, в движении имен — вся кривая ее, от крестьянской хаты до «малины» и возвращения назад, к земле, к дому, к первородству своему — через Жоржика и Горе (сколько скорби в этом сочетании!) к Егорушке.

Но есть и еще одна сторона шукшинского смеха — радость жизни. Есть лукавство от широты души, от силушки внутренней, которая играет (и поигрывает) в герое. Это он так простору радуется — через смех. Шукшинская улыбка не всегда настороженна. Она и светла и щедра, она разгоняет тучи и веселит дух. Потому что понимаешь, вернее, чувствуешь, что это сердце доброе делится с тобою от полноты. Как ни раздроблен, кажется, шукшинский эпос, как ни разбит на мелкие осколки его рассказов, в нем есть законченность и полнота. Каждый рассказ как будто набросок с натуры, тот самый «честный эскиз», о котором пишет Е. Сидоров, считая, однако, что он «уже не удовлетворяет, требует преодоления, «снятия» диалектического отрицания». Но эти «эскизы», как некоторые эскизы больших художников к большому полотну (вспомним эскизы А. А. Иванова), самостоятельны в своем значении. Тут не только современная жизнь в расточительной ее *многоликости,* но и *лицо,* поданное *крупным планом* лицо, которое сразу можно отличить от другого, — тут жажда ха-

рактера стать характером, состояться, или, как говорил Гоголь, употребляя это слово в положительном смысле, «разоблачиться».

В. Шукшин понимает, что характер — это не только способность вспыхнуть и загореться (так часто вспыхивает и гаснет его Разин), но и *взгляд на мир* тоже, твердое ощущение себя в мире как целого. Человек — часть целого, но он и сам целое, целое в самом себе, неделимое, единственное, прекрасно-невоспроизводимое. Но осознать свою единственность он может лишь внутри общего целого — внутри своего времени, других людей, внутри истории и культуры. И герой Шукшина ищет *связи* — связи не минутной, не преходящей, не рвущейся тут же, как тонкая нить, а постоянной, надежной (Шукшин любил это слово), верной. Так ищет Егор Прокудин опоры в Любе — в любви. Он и не называет ее иначе, как Любушка, *ЛЮБОВЬ*. И, не найдя в себе сил вернуться, вернуться окончательно — полюбить так, как в детстве любилось, ничего не знать, как в детстве не зналось, не помнить и не вспоминать, что *было*, — он уходит. «И лежал он, русский крестьянин...—пишет Шукшин, — в родной степи, *вблизи от дома*... Лежал, приникнув щекой к земле, как будто слушал что-то такое, одному ему слышное. Так он в детстве прижимался к столбам».

Киноповесть «Калина красная» — уже повесть, а не рассказ. И дело не в этом жанровом укрупнении, а в выходе В. Шукшина к крупному, к синтетическому. Тут синтез характера и эпохи, и *история* (начиная с истории самого Егора, брата Любы Петра, ее родителей и кончая историей протекшего за годы

жизни Егора времени), и синтез заветных идей В. Шукшина, которые, кажется, скрыты за криминальным сюжетом. Меж тем сюжет этот — чистая условность (и это первый заметил А. Ланщиков), ибо какой Егор вор и что и когда он украл? В повести об этом не говорится ни слова. Наоборот, все это как бы «игра» (слово Прокудина), «малина», что-то дурно приснившееся, образ несчастья и горя. Тут именно *горе,* начавшееся с того момента, когда кто-то пропорол вилами живот у коровы-кормилицы, и пошел маленький человек в город и пропал там. А нашедший его Губошлеп мог быть вовсе не вором по профессии, а кем-то другим. Тут в *судьбе* дело, а не в статье уголовного кодекса. И судьба эта многозначна, как многозначна и разветвленно-сложна по своему строению и идеям (несмотря на всю внешнюю «простоту» и сценарную «грубость») повесть В. Шукшина.

Вся поэтика В. Шукшина с ее, казалось бы, кинематографической разорванностью воплотилась в этой вещи. Вся фрагментарность, пытающаяся собраться, слиться в единое плотное письмо и вместе с тем довольствующаяся пунктирным обозначением глубинно-сущностного. *Намек* в прозе В. Шукшина всегда значит много. Поэтому так неоднозначен его юмор. Смех-защита и смех-нападение, смех-отступление и смех-наказание, смех-доверие и откровенность... И — смех — изгнание обиды. Обида у героя Шукшина часто идет впереди его, сама ищет еще неопределившегося обидчика и предупреждает того смехом. В этом смысле герой В. Шукшина всегда на страже. Он на страже собственного достоинства, которое для него

дороже всего. Вот почему столкновение, спор, поединок для него самоуничтожение обиды и приход полноты — той полноты, которая, в конечном счете, и означает характер. Полнота — это когда нет ничего несостоявшегося за душой, ничего несостоятельного, нет чувства, что что-то тебе недодано и сам ты чего-то недодал.

«И теперь, когда от пашни веяло таким покоем, — читаем мы в «Калине красной», — когда голову грело солнышко и можно остановить свой постоянный бег по земле, Егор не понимал, как это будет — что он остановится, обретет покой. Разве это можно? Жило в душе предчувствие, что это будет, наверно, короткая пора».

Да, покой Егор обрел только *там*, а не здесь. Он уже не мог его обрести, так разбежался он в жизни, так несла его инерция бега. «Калина красная, калина *вызрела...*» Калина вызрела, минул ее срок, но характер все-таки состоялся, утвердился в этой смерти, в этом — по существу, добровольном — отказе от неполной жизни, недостаточной жизни. Так и не дошел Егор до *дома,* а умер *вблизи* его — вблизи искупления, к которому стремился. Оно блеснуло ему, как солнышко (странное слово в устах Егора), блеснуло в любви, в Любушке, как бы откликнувшейся ему, Егорушке. Вышел он к этому свету и познал высшую истину. Ибо, как говорится в одной древней книге, любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится... не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине.

Не знаю, есть ли тут (как и во всем творчестве В. Шукшина), по мнению Е. Сидорова, «дерзкая постановка глобальных духовных и социальных проблем XX века», но, по-моему, есть. Отношения человека с землей (с природой) и с природой внутри себя — разве это не глобальная и социальная проблема XX века, отяготившего ум человека «многими знаниями»? Разве эта шукшинская *дробность*, и прежде всего дробность его рассказов (и его героев), вместе с тем неистово тянущихся к синтезу, к воссоединению, воплощению человека здесь, под *этим* небом, — не есть материализовавшаяся художественно драма современной жизни? И этот порыв В. Шукшина к Разину, в историю (про Прокудина в повести говорят: «Ишь, какой Стенька Разин нашелся»), который тоже всех хотел собрать, соединить, слепить в *одно*, — разве не преодоление дробности, не осознание ее недостаточности, что уже есть *мысль*, или, говоря словами Е. Сидорова, «философское освоение действительности»? Мы привыкли к тому, что философия — это там, где философия, то есть рассуждения, размышления, прямые воспарения над действительностью (как в отрывке из романа Л. Леонова, на который ссылается Е. Сидоров), а не само живописание, изображение, тот «неясный рисунок жизни», каковой Е. Сидоров относит к низшему роду литературы, ибо рисунок сей «позволяет принять себя за сущее и даже не претендует на это».

Но вот пример такого «рисунка». Им я, пожалуй, и закончу эту главу. Речь идет о рассказе Евгения Носова «Шумит луговая овсяница». Начну сразу с цитаты:

«В середине лета по Десне закипали сенокосы. Перед тем стояла ясная недокучливая теплынь, небо высокое, емкое, и тянули по нем вразброд, не застя солнца, белые округлые облака. Раза два или три над материковым обрывистым убережьем сходились облака в плотную синеву, и оттуда, с хлебных высот, от полужских тесовых деревень неспешно наплывала на луга туча в серебряных окоемках. Вставала она высокая, величавая в синих рушниках дождей, разгульно и благодатно рокотала и похохатывала громами и вдруг оглушительно и весело шарахала в несколько разломистых колен, и стеклянным перезвоном отзывалась Десна под теплыми струями ливня.

Полоскались в веселом споре дожде притихшие лозняки, набухали сахарные пески в излучинах, пили травы, пила земля, набирала влагу про запас в кротовые норы, и, опустив голову, покорно и охотно мокла среди лугов стреноженная лошадь...»

Какое раздолье и свет! И как хочется вдохнуть этого воздуха, этого простора и так же покорно подставиться под теплые струи дождя! Чтоб лил он па тебя, как живая вода, чтоб обмывал и ополаскивал лицо и тепло тебе было в этом мире, который сам тепел, родственно-близок, бессмертно-прекрасен в своей простоте. Проза Е. Носова — это сама красота России, ее неотрывная от сердца милость и единственность, ее материнская нежность, которую не может не чувствовать родившийся на земле ее. В этом пейзаже — несменяющееся детство наше, исток, обновление и повторение, то неизъяснимое чувство приобщения к общему бытию, которое невозможно без ощущения

единственности породившей тебя земли. Для Анфиски — героини рассказа — «гром ворчит, как дедушка», а звезды кажутся просом, рассыпанным по небу. Она чувствует босыми ногами — и душою — тепло созревшего хлеба, остающееся на ночь, тепло, задержанное в нем, несмотря на холодную росу, на студящее ночное безмолвие. Хлеб хранит тепло дня, тепло жизни, не умирающей под, казалось бы, далеко-бесчувственной луной.

Ночь, которую Анфиска проводит со своим возлюбленным — Чепуриным, — ночь лунного затмения, когда на какой-то час, на минуты какие-то все замирает в природе и останавливается, прислушиваясь к необыкновенному явлению на небе. До этого слышны были все звуки земли: и «отсырелый скрип дергача», и стрекочущий гомон камышовок, и «рыканье» крыльев пролетающего жука — все как бы переговаривалось с луной, со звездами, с покоем и миром привычного хода вещей, и вдруг...

«— Смотри, Паша!

— Вижу.

Они притихли, вглядываясь.

Казалось, все оставалось прежним: и мерцающая бездонность неба, и сама луна светила с той же беспечной ясностью; но это безмолвное, вкрадчивое чье-то прикосновение к луне сразу же было замечено и лесом и лугами.

Коростель оборвал свой скрип и насторожился. Скрипнул еще раз неуверенно, затих и не подал больше голоса. Поредел и рассыпался хор камышовок.

Наступила тревожная настороженная тишина.

Стало слышно, как в тени обрыва, омывая камыши, дремавшие у берега вразбродку, всплескивалась вода. Казалось, Десна бежала у самого изголовья, и, чтоб достать до реки, стоило только протянуть руку». Эта тишина как бы останавливает на миг жизнь, чтоб та прислушалась сама к себе, как прислушивается Анфиска к своему сердцу, к тому неясно-ликующему и небывалому, что зарождается в ее душе. А зарождается и ощущается ею как что-то уже явившееся в ней раз и навсегда в эту ночь затмения — любовь. Этой сосредоточенной тишине, в которой совершается как бы понимание природой самой себя, предшествуют страницы, где Анфиска и Чепурин ожесточенно косят траву под луной, как бы разбегаясь друг от друга, боясь сойтись на узкой площадке деляны, заросшей высоким морковником. Это ожесточенье и мускульное упоенье косьбой, работой, написано Е. Носовым вдохновляюще-патетически. Оно согласуется со всей жизнью мира, который окружает косцов, с тем напряжением природы перед затмением, которое она будто предчувствовала, будто предугадывала. Яростно вжикают косы, течет пот, ходят плечи и бьется сердце, и ложится покорно под лезвием жесткий морковник, и пустеет деляна, «как комната, из которой вынесли вещи». И сходятся два косца, неумолимо сближаются на этой площадке, чтобы уже не разойтись, потому что ведет их друг к другу неминучая и непреодолимая сила — любовь. Любовь пишется Е. Носовым как неизбежность, как предопределенность — она, как затмение, которое не могло не состояться и которое необходимо природе. Ярость сменяется томлением

и отдыхом, душа отворяется для ясного парения под небом, и недаром Анфиске хочется улететь как птице, и как кстати здесь этот такой «старый» — и такой величественно-новый для этой ночи — образ! Нет в нем ни привкуса литературщины, ни натяжки. Анфиска может чувствовать себя птицей, как чувствует она «доброту и веселость» дождя, и то, как «земля поднимается под ним», и то, как «ветер бежит», наносят этот дождь на их сторону.

«Кто-то невидимый, — пишет Е. Носов, — выел сочную мякоть луны, оставив от нее только тоненькую дынную корочку с правого края. В тусклом призрачном свете глухо темнел лес. Чуть приметно брезжили белые валки покоса. Было слышно, как с кустов падала роса. Отяжелевшие капли срывались и, падая, разбивались о встречные листья. Кусты неумолчно шуршали и перешептывались.

— Какую ночь мы себе выбрали, — затаенно прошептала Анфиска...»

Обо всем переговорили они в эту ночь, в эти *«минутки»*, как говорит героиня рассказа. «Минутки наши бегут», — шепчет она горестно, прижимаясь головой к плечу Чепурина. Но эти «минутки», этот остановившийся миг в природе и в их жизни решает все. Сближение есть узнавание, и вся встречная их жизнь познается на этом коротком отрезке времени — жизнь, которая вместила и войну, и шрамы Чепурина, и его послевоенные скитания, и Анфискино детство, замужество, пропажу мужа, и Витьку, ее сына. Сошлись две жизни, обменялись и поняли, что они—одна жизнь, неразделимая с этой поры, хотя у Чепурина жена,

а Анфиска — вдова не вдова, бог знает кто. «Чепурин откинулся на спину, положил голову Анфиске на колени и лежал так недвижно, лицом к потухающей луне. Она истаивала *безропотно,* в настороженно больной тишине, объявшей землю и небо. Слабый свет узкого серпа терялся где-то в вышине, не достигая земли, и все здесь, внизу, было погружено в тревожное затаенное ожидание. Было только слышно, как бежала река да невидимые деревья и травы роняли невидимые капли росы...»

Так же *невидимо* — и видимо для нас! — происходит соединение душ, совершается таинство родственности, близости единственного из единственнейших чувств, имя которому — любовь.

«На востоке робко, бескровно посветлело.

Проступили под тяжестью росы похожие на косматых старух древние уремные ракиты. Наплывшие под утро мышино-серые тучи уплотнились, закрыли луну, так и не успевшую осветлиться, и все, что теперь с ней делалось,— происходило в незримом таинстве. Все вокруг было наполнено сосредоточенным *раздумьем* (курсив мой. — *И. З.*), будто природа, только что пережившая таинственную операцию над луной, теперь притихшая, томимая неизвестностью, ждала окончательного исхода... Скошенные травы к утру обессилели, приникли к земле и теперь в сером полусвете утра однообразно маячили туманно-сизыми стенами.

— Пора нам, — сказала Анфиска...»

Так кончается ночь затмения, ночь любви, но не кончается любовь. Чепурин уезжает на мотоцикле, увозя закутанного в свой пиджак

сонного сына Анфиски Витьку, а Анфиска входит в реку, чтоб переплыть на тот берег, где стоит стан косарей. Начинается день, но он не разоблачает ночь, не срывает с нее сказочных покровов, не смеется над нею. И в нем, в начинающемся на наших глазах утре для продолжается то, что уже не может исчезнуть с ночною мглой. «Она плыла, — оканчивает рассказ Е. Носов, — стараясь не плескаться, прислушалась. Под нависшим сводом туманного курева стояла глухая, мертвая тишина. Было только слышно, как бежала мимо нее, чуть позванивая, сонная вода и как низко, с шелковым шорохом пролетела какая-то птица.

И вдруг где-то на середине туман розово вспыхнул, и светло и радостно просияла вода. Анфиска догадалась: взошло солнце. Она даже остановилась, перестала грести. Ее сносило вниз по течению, но она все ждала, восторженно вслушивалась, стараясь за выплесками воды разобрать еще что-то такое, что ей так хотелось.

Сквозь оживший под солнцем туман, откуда-то из-за облачной дали, пробился едва уловимый гул мотоцикла.

Сердце ее толкнулось, забилось часто, настойчиво. И она поплыла, полнясь тихой нежностью и надеждой».

Есть во всем этом какая-то *полнота*, то гармоническое торжество равновесия — равновесия чувства и мысли, идеи и исполнения, человека и мира, языка и одухотворяющей его внутренней жизни, — которые свойственны лишь *прекрасному*. Не побоимся так сказать о рассказе нашего современника, наоборот — возрадуемся этому. Кончилась эта одна ночь,

истекли те «минутки», которые считала Апфиска, но время не кончилось, и оно уже не то время, что было до этой ночи, ибо в тишине и раздумье ее совершилось нечто велико-непоправимое. В этом *«исход»* не только одной ночи и затаившегося до нее чувства, в этом исход раздумья самой природы, которая замерла и остановилась перед этим духовным порождением своей же плоти. Вот при чем тут и тишина, и звуки ее, и покорность лошади, мокнущей под дождем, и покорность скошенной травы, безропотность луны, дающей закрыть себя тенью, и обессиленность, усталость после полноты переживания, сулящие новую силу и полноту.

И вновь, как вначале, мы возвращаемся к *полноте*, к гармонии, к той всеохватности жизни, к которой стремится искусство. С нее мы начали, ею и закончим. Мы верим, что в этой полноте и красоте, которая все более и более делается потребностью нашей литературы, ее и наш выбор, ее и наша надежда, и наше общее будущее.

МОЗАИКА

Следить за движущейся прозой — дело трудное. Еще труднее знать, куда она движется, что движет ее и кто, наконец, те, которые гонят кровь по ее артериям и обновляют, обновляют ее. Кажется, это делают все. В кровеносной системе литературы, как в системе полноводной реки, всякая ветвь, ответвление, исток и приток важны и, завися друг от друга, влияют на целое. Упусти малое, недосмотришь что-то в общем, обрати взор на общее — рискуешь забыть об единственном. Судьба критики нелегка, тем более нелегка судьба одного критика. Он поневоле ограничивает себя. Дар ясновидения, дар видеть *всю* даль процесса дается немногим, он столь же редок, как дар эпоса в поэзии и прозе. Открытия этих людей еще долго светят тем, кто сознает свое право на *часть* истины, на ту часть, которая, быть может, потом вольется в критическое целое.

Вот почему читатель не найдет в этой главе синтеза. Это дробные черты движения, попытка на каком-то участке остановить его и рассмотреть краткосрочно. Это мозаика литературного процесса, который своеволен, хаотичен, неуловим и щедр. Для того чтоб внимательней рассмотреть, надо остановиться, а остановишься — отстанешь. Литература уйдет

дальше, а ты останешься, глядя на вчерашний ее след. Но все же она прошла по этому пути, она была здесь.

Писать движение вообще невозможно. Дай бог ухватить хоть что-то в нем, что, не успев смазаться, воплотилось в сознании, в зрении. Этой частной задачей я и ограничил себя, собрав вместе свои заметки об отдельных именах и отдельных книгах.

I

Под шум разговоров о «деловых людях» роман Олега Куваева мог показаться романом о «деловом человеке». Кто же его главный герой, как не «деловой человек»? Он властен, он крут, он готов на все ради дела. Но, право же, разница есть. Нынешний деловой человек не только *сильный* человек, но еще и хитрый человек, человек, талант которого ушел в изворачивание, оборачивание, в иммунитет против всякого колебания «атмосферы», в толстокожесть нравственную, оправдываемую *выигрышем дела.* Деловой человек к каждой стороне оборачивается нужной ей стороной, он всеяден, ему неважно, с *кем* иметь дело, лишь бы добиться своего. Оттого он легок, ловок, податлив, гибок, гуттаперчев и проч.

Чинков у О. Куваева тяжеловесен. Это, по признанию автора, «танк». У него «чугунное лицо», он неповоротлив («слоновья грация»), он сидит в своем кресле с высокой спинкой, как Будда, и называют его в романе Будда, босс, монстр, наместник. император. Прозвища эти наслаиваются и повторяются, создавая впечатление незыблемости, исходящее от Чинко-

ва, ощущение бессмертия его в своем времени и на своем месте. Нет, Будда — не деловой человек наших дней. Тот ходит в модном костюме, не чужд чувственных удовольствий и выкладывается только на работе — от сих и до сих, этот фанатик дела, он жрец его, он Нерон и Калигула, как называет Чинкова Сидорчук, он «людоед», если речь заходит о деле,— людоед не только по отношению к другим, но и по отношению к себе.

Роман Олега Куваева — роман без женщин. Появляются на его периферии три женщины — Люда Голливуд, секретарша Чинкова, Лидия Макаровна и журналистка Сергушова, но они лишь оттеняют «мужской» характер происходящего. Об этих женщинах не говорят, их не вспоминают. Теплые волны, исходящие от них, гаснут в морозном воздухе «Территории». Только раз, как видение, возникнет в сознании больного Баклакова нечто томяще-прекрасное в образе полуобнаженной юной внучки старика пастуха Кьяе и немедля умрет, испарится. И хотя женщина была наяву, хотя именно она ухаживала за ним, поила и кормила, пока он был болен, Баклаков больше не увидит ее и не вернется к ней душою, ибо душа его занята другим.

Чем же? Работой.

Работа — бог героев О. Куваева и его собственный бог. На ее алтарь он готов принести все, даже женщину. Женщина появляется в неурочное время, во время межеумочное, когда герою нечего делать, когда он вынужден «кантоваться» в Поселке, пережидая зиму и составляя отчеты. Как только пригреет весна и вертолет выбросит его в тайге далеко от

жилья, он сразу же забудет о ней — инстинкт иной силы прильет к нему: он расправит мускулы, оживет, его зрение и слух обострятся, как у зверя, готового к броску.

Все, что осталось позади, — это пустая трата времени. Это ожидание, пережидание, нравственное тление, зимний сон. Потому и роман в романе — сцены, относящиеся к пребыванию героя в городе или поселке, — однозно-стандартен у О. Куваева. Он как будто не знает, что делать со своими «викингами», как ими распорядиться. И начинаются шашни с Сергушовой, коньяк и смешки по адресу снабженцев, городских жителей и проч. Оторванные от дела, викинги начинают философствовать, выкладывать свое кредо, и тогда поневоле приходится делить их на «отрицательных» и «положительных», заставлять одних говорить что-то эгоистическое, а иных — возражать им. Так делятся Баклаков и Гурин, дотоле не ведавшие о своей раздельности, не подозревавшие о ней. В тайге они искали золото, и искали хорошо, здесь Гурин превращается в рефлектера, интеллигента, а Баклаков противостоит ему. Гурин, естественно, пьет больше, посягает на невинность женщины, в припадке пьяного откровения открывает свое подполье: он и «одиночный философ», и «отдельный Странник», не «воитель», а «приспособленец». Чтоб доказать окончательно, что это так, он оскорбляет Баклакова, получает по физиономии и, выбравшись все же в тайгу, падает на горе с лыж, ломает ногу и выбывает из списков.

Но вернемся к Чинкову. Не Гурин и даже не Баклаков — центр романа, а Чинков — негласный хозяин Территории и ее узурпатор. В

отличие от своих подчиненных, он вовсе лишен каких-либо воспоминаний или рефлексии. Он впаян в свое кресло с высокой спинкой, которое тоже кажется чугунным из-за чугунной посадки владельца, из-за его манеры говорить, не двигаясь, не меняясь в лице. Чинков — олицетворение прочности, железной необходимости, которая неумолимо, как рок, смотрит в глаза героев и заставляет их идти туда, куда они не хотят идти, делать то, что они не хотят делать. Впрочем, потом выясняется, что именно это им и было нужно.

Если продолжить сравнение Чинкова с «деловым человеком», то Чинков, конечно, скорей упрек ему, чем его предтеча, ибо «деловой человек» — человек массовый, а Чинков — Лицо Исключительное, Гений Дела, если можно так выразиться. Я пишу эти слова с большой буквы, потому что так пишутся многие слова в романе О. Куваева. Тут властвует культ понятия, культ Смысла, вложенного в слово, который как бы возрастает с ростом букв. Действие происходит не просто в тайге, а на Территории, люди живут не в поселке, а в Поселке. На берегу моря — Город, а река, несущая золотые пески, — не река, а Река. Река пишется с большой буквы, как и Будда, не оттого, что Будда — бог или имя собственное, а оттого, что он и не Чинков и не бог, а Человек, возведенный в божественное достоинство,— в божественное с точки зрения автора, разумеется. И коль Чинков — Человек, то Река, с которою он воюет, — это Природа, а Город— олицетворение некоего Порядка, которому не подчиняется Чинков, ибо он по природе своей стихиен, как стихийна река, противостоящая

ему. И это не игра в слова, а *стиль* О. Куваева, способ мышления в слове, попытки языка преодолеть бытовое обличье свое, вывернуться из него, как змея выворачивается из старой кожи.

Ритмически роман отвечает темпу поиска. Есть в беге его строк какая-то свобода, дерзостная внезапность, то, что на критическом языке называется свежестью, а я бы назвал волевым напором. Ярость и воля работы, которую патетически-страстно пишет О. Куваев, ломают привычный уху строй речи и создают ощущение движенья стихии, порождаемой стихией же. Эта стихия прозы, стихия бесстрашия говорить как тебе хочется — первый признак таланта. Анемичный текст всегда выдает себя бескровностью, холостым обращением лимфы в фразе. Истинная проза свежа и красна, как кровь, ее бег стремителен и независим; даже если это проза тяжелых периодов или холерически-рваная внутренняя речь.

Черты этой прозы я вижу в романе О. Куваева. Пока только черты, ибо процесс «смены кожи» еще не закончен, и обновление сильней всего чувствуется в тех местах, где речь опять-таки идет о работе. Скитания Баклакова по тайге, его ночевки и болезнь, выздоравливание, ярость составления им карты-отчета в бессонные ночи в Поселке, отношения Баклакова и Кьяе, мысли старика Кьяе и Баклакова о пространстве и времени, финальные страницы романа, переходящие в апофеоз Работе, — все это новый О. Куваев, Куваев ни на кого не похожий, ни на кого не оглядывающийся. При отсутствии видимого сюжета сам ритм пережи-

вания, диктующий здесь ритм строк, создает ощущение быстротечности, лихорадки действия, хотя действия будто бы нет. Тут горячка и напряжение внутри—и они-то и гонят кровь смысла, торопят и торопят читателя. На фоне этого *почерка* теряются и забываются издержки идеализации, точнее, идолизации, так как «идол» в романе не только Чинков (О. Куваев так и пишет о его позе: «идольская поза»), но и все эти безымянные «корифеи» и «викинги», которые с винчестерами гуляют по тайге, шикают на министров и т. д. Сам же министр или замминистра Сидорчук у О. Куваева лишь замминистра в кресле, в тайге он такой же «корифей», знающий блатной жаргон, запросто объясняющийся с работягами и неотличимый от этих работяг. Эти натяжки — чистые натяжки формы, отсевы типичной «прозы о Севере», которая все еще довлеет над автором, хотя он, кажется, не из тех, над кем можно довлеть. Я объясняю это не только данью традиции, но и особым настроеньем О. Куваева, пишущим *ту* жизнь из *этой* жизни и видящего *ту* жизнь в воспоминаниях, в ореоле памяти. В последней главке «От автора» он прямо дает понять, что тоскует по тому времени, что ностальгия по Чинкову и ему подобным терзает его героев, ибо идольский свет не померк, он проник и на теневую сторону его разрегламентированной ныне жизни. Поэтому и проза его звучит как песнь — Песнь Долгу и Железной Необходимости.

То и дело повторяется в ней мысль об «обреченности на работу». «Мы все обреченные люди, — думал Баклаков. — Мы обречены на нашу работу. Отцы-пустынники и жены непо-

рочны, красотки и миллионеры — все обречены на свою роль. Мы обречены на работу, и это, клизма без механизма (любимая присказка Баклакова. — *И. З.*), есть лучшая в мире обреченность». Сам Баклаков, как и Чинков, и Монголов, и Апретян, и другие герои романа,— это «отцы-пустынники» и «жены непорочны», они обречены не только на работу, но и на сгорание в ней, на инфаркты и инсульты, на уничтожение в пожирающем огне Необходимости. И им даже крик гусей, пролетающих над тайгою, кажется «тревожным, как долг, и ясным, как жизненная задача». «Мы живем под принудительной силой реальности», — говорит Чинков, и это единственное объяснение, которое он дает своим поступкам. В остальных случаях он *поступает*, он действует, отправляя в тайгу своих подчиненных, как шахматист отправляет в бой шахматные фигуры. В одном месте романа он и назван шахматистом, размышляющим над картой Территории, как над доской. Мало ему сравнений (Нерон. Калигула), он еще и Игрок!

Фигуры движутся на доске по воле Будды и по своей собственной воле. И если Чинков впаян в кресло на вершине этого механизма, то они без стеснения называют себя рядовыми шурупами, болтами и винтами, без которых не завертится вся махина. «Не кадры, а шурупы», — читаем мы о них. «Он ввинчен в сей коллектив, как наглухо загнанный болт в металлическую конструкцию». Да и про самого Чинкова сказано: «патрон, досланный в патронник». Так что разница между ними невелика. И тот и другой «досланы», «загнаны», *наглухо* закреплены. Прочность их положения на своем

месте — вот что более всего ценится в этой иерархии ценностей. Оттого чугунна поза Чинкова и в Баклакове «есть упрямство забивающей сваю чугунной бабы».

Чугунная баба бьет и бьет в одну точку, и наконец вбивает сваю в землю. Чинков и Баклаков верят, что на Территории есть золото, и находят его. «Безжалостный рисковый расчет» Будды оправдывается, и безжалостность его тем самым как будто списывается, ибо обреченность, на которую он обрекает свою «команду», а заодно и себя, все-таки «лучшая в мире», помните?

Ибо, ища золото, герои О. Куваева остаются равнодушными к золоту. Их не трясет озноб корысти, он им неведом. И хотя роману (и отдельным главам его) предпосланы выписки о роли золота в мире, это ничего не меняет. Цитаты из Геродота и Колумба, из Библии и Верхарна эффектны, но они отваливаются от романа, как плохо приставшая штукатурка. Это чистая экзотика и мистификация, причем мистификация, модно смонтированная под документ.

Высказывания великих людей подлинны, выписки из газет и книг имеют ссылки на страницы и даты, но и эта строгость кажется вымышленной, так неуместна она вблизи подлинности самого текста. Я имею в виду подлинность интонации, подлинность аскезы Чинкова и Баклакова. *Идея золота* чужда им, они и здесь, на этой пробе из проб, остаются «женами непорочными».

Но непорочные жены бездетны — так же бездетны и бессемейны герои романа. Их семья — Территория. Может быть, у них есть

жены и дети, женщины и наследники, но мы не видим их.

Эти «подробности» не важны в их облике. Баклаков приезжает на Вятщину хоронить отца, но того уже похоронили. Где-то в Риге умирает «основоположник» Калдинь, умирает один в одиночной палате. Что остается после Калдиня? Лишь нюх на золото, неистовость таких же неистовых, как он, чувствующих себя ветвями, выросшими из его «корней». Отношения корней и ветвей строятся не по принципу крови, а по родству Работы — матери-изначальницы, пестующей их «небритые души». И спроси Чинкова, который так же величественно одинок в своем «тронном кресле», ради чего он играет за шахматной доской и ради чего кто-то, в свою очередь (Сидорчук подозревает, что это «нечистая сила»), играет им, он ответил: так надо.

«Делай или умри» — вот принцип Чинкова. Между этими двумя посылками прочерк.

Выбор сделан, принято, как пишет О. Куваев, Всеобщее Окончательное Решение, и герои романа рассыпаются по Территории. Вернуться ли они оттуда, мы не знаем. Кто-то и вернется, а кто-то и останется. Но кто именно — этого не знает и Чинков.

Глядя им вслед, я вспоминаю стихи Пушкина, из которых взяты слова об «отцах-пустынниках» и «женах непорочных». Вот их последние строчки:

Не дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

II

Сначала о поезде.

Поезд — это аллегория жизни у Ю. Трифонова. Если герой прыгнул в поезд, успел, значит, жизнь удалась, если нет... Спрашивая себя, что с ним стало, Дмитриев в «Обмене» говорит: «Да, да... опоздал. Поезд ушел...» Тот же смысл имеют слова Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов»: «Толку не вышло... а мог бы»... Думаю, что к ним присоединятся и герои «Долгого прощания»: Ляля так и не стала актрисой, а Ребров — писателем. Он, правда, «процветает, хорошо зарабатывает сценариями», но это не то, о чем он мечтал в 1952 году.

В последнем порыве кто-то из них хватается за поручень и пытается догнать судьбу. Но не получается. Поезд уходит, и на этот раз навсегда. И они остаются на перроне.

Ю. Трифонов остается с ними. Он бросает вызов движению, оставаясь с теми, кто отстал. И хотя слова «вызов», «протест» не в почете у автора, он-таки протестует. Протест — *в выборе* материала и в постоянстве его. Все три повести — об одном и том же. И место действия один город—Москва.

Проза эта как бы очерчена кольцом Москвы. Люди вжаты в него, впрессованы. Их жизнь теснится на пятачке быта, и это пятачок в пятачке, кольцо в кольце. Они сообщаются и обмениваются. Город сносится и возводится, и так же перестраиваются люди его. На месте старых садов вырастают магазины «Мясо», в семьях, где деды «видели Веру Засулич», по-

являются внуки, для которых время понятие эгоистическое, не историческое.

Когда у гроба деда Дмитриева собираются старушки, то это уже тени музейные, хотя им по семьдесят—восемьдесят лет. Сам Дмитриев приезжает на похороны с портфелем, набитым «Сайрой», и думает больше о сайре, чем о покойнике. Для него время — минута, час: *сия минута и сей час.*

Повести Ю. Трифонова сиюминутны, их герои хотят жить и живут настоящим.

Кто же они?

Это «средние интеллигенты», как называет их автор. Дмитриев трудится в институте, он специалист по насосам. Его жена Лена — переводчик. Родители и с той и с другой стороны пенсионеры. Отец у Дмитриева умер, но мать жива, хотя и больна раком. Лена и Дмитриев спешат обменять ее комнату, присоединить к своей.

Геннадий Сергеевич тоже переводчик. Его жена Рита окончила вуз, но не работает. Сын Кирилл — будущий филолог, студент. Друг Кирилла Гартвиг — кандидат наук, полиглот. Друзья Геннадия Сергеевича — из литературного мира.

В «Долгом прощании» та же среда. События вертятся вокруг театра, в котором играет Ляля. Ребров — ее муж — пишет пьесы, но они не идут. Он бедствует и надеется на лучшее. Ребров — это молодой Геннадий Сергеевич, Геннадий Сергеевич пятидесятых годов.

Жизнь обращается внутри себя, варится, сваривается. Герои ходят на службу, ссорятся, мирятся. Вновь ссорятся, заводят любовников.

Играют на бегах, ездят в Крым. Пьют водку, болеют. Дмитриева в конце повести «хватает гипертонический криз». С гипертонического криза начинает свою жизнь в «Итогах» Геннадий Сергеевич.

Все они износились и несколько ожесточены. Но бывают и просветы, просветы любви.

Впрочем, они редки. Любовь как-то перетирается, впитывается в быт. Она в распорядке его, как сон, зарядка и должность. Как ни мгновенна минута, которой живут герои, она неимоверно длинна. И Ю. Трифонов безжалостно проводит нас по всем ее деленьям.

Время тянется в быте, тащится. Оно провисает, делается вялым. Сама жизнь остывает в нем, и душа чувствует изменение температуры.

Ю. Трифонов зло и точно пишет этот процесс. Его проза проперчена наблюдательностью. Это перец на живые раны: Геннадии Сергеевичи, Дмитриевы, их тещи и их жены — вокруг нас. Они не отклонения, не уроды. *Средние*, — запомним это слово.

Автор улавливает их словечки, их жесты. Их ужимки умственные и прыжки. Они ходят, говорят, одеваются именно так. И в комнатах у них висят эти картинки, и Москва за окнами именно та. «Всюду горы жилья» и «темно-серый цементный цвет».

Тоска и одиозность быта, цинизм непубличности, тайности его отношений — вот что страшно. Тут не вещи давят, а тяжесть лжедуховности.

Быт для Ю. Трифонова не столько неподвижность вещей, сколько неподвижность ценностей. Это некоторая оцепенелость понятий,

холостой ход идей. Тут и разрыв между ними и жизнью: жизнь обращается сама по себе, они сами по себе.

Дома у Геннадия Сергеевича современный паноптикум: читают Бердяева, коллекционируют иконы, спорят про Фому Аквинского Идет торг цитатами, ярмарка цитат. Тут отличается некто Гартвиг, черт от науки. У него черненькая бородка и остренькое личико. Гартвиг ядовито-активен. В противоположность неподвижному Геннадию Сергеевичу, он много передвигается. Он тут и там: сегодня на севере, завтра на юге. Сегодня он лесоруб, завтра матрос, послезавтра — вновь кандидат в московском вузе. Он путешествует по монастырям и пишет историю религии.

Гартвиг — мелкий бес прогресса. Он все знает и во все посвящен. Информация культурная им усваивается наравне с технической. Он «товарища Баха» может отличить от «товарища Моцарта». Ум Гартвига, как Игла Механического Пса Бредбери, не знает запретного.

Но, так же, как и эта игла, он смертоносен. Проникая в семью Геннадия Сергеевича, Гартвиг разрушает остатки того, что связывало отца, сына и мать.

Явление Гартвига — явление симптоматичное. Это не прежний тип фанатика-«физика», погруженного в свою физику. Это не ученый «не от мира сего». Мир сей — его сфера. Если физик-отшельник еще внушал надежды, если его можно было «перевоспитать» с помощью того же Моцарта или Баха, то Гартвиг невоспитуем. Он и бога внес на свои перфоленты.

«Молодые дельцы», — говорит о людях типа Гартвига Геннадий Сергеевич. Он осуждает их. Он согласен лучше рефлектировать и стоять на месте, чем так двигаться. Свою неспособность прыгнуть в отходящий поезд он не променяет на участь Гартвига.

Гартвиг и Геннадий Сергеевич — два полюса в мире Ю. Трифонова. Да, и в этом аморфном мире есть полюса. Между ними возникает напряжение, которое одушевляет постылый быт.

В «Обмене» мир делится на Лукьяновых и Дмитриевых: с одной стороны, родители Лены, с другой — Дмитриева. Грубо говоря, Дмитриев колеблется между ними. Ему надо выбирать — или он «обменяет» дмитриевых на лукьяновых, или останется среди первых. Обмен квартиры лишь внешний повод, главное — этот обмен.

Вероятно, и Геннадию Сергеевичу предоставляется альтернатива. Или он опустившийся халтурщик-переводчик, или человек, порывающий с собой. Или Рита, Кирилл, Гартвиг и их окружение, или — свобода, по крайней мере та свобода, которою пользуется его домработница Нюра, свобода добра. Нюра — сама того не зная, творит добро — она живет им.

Полюс добра и свободы переносится не на московскую почву. Это то, что за пределами Москвы: где-то на Новгородщине, откуда родом Нюра, или в маленьком среднеазиатском городке Тохире, куда прилетает Геннадий Сергеевич. Там люди не говорят о добре, а делают его.

Диалог Москва — провинция, Лукьяновы—Дмитриевы, ум — добро получает несколько

жестковатый оттенок. Точная в материале проза Ю. Трифонова начинает здесь спотыкаться, противоречить себе. Она как бы скашивается в сторону полюсов.

Живая жизнь рассекается и самолюбиво абсолютизируется. Дмитриевы получают право на суд, Лукьяновы — быть подсудимыми. Деду Дмитриева трудно представить, что он боролся за то, чтоб Лукьяновы всплыли наверх. Он до сих пор ходит в мальчиковых ботинках, а они наживают вещи. Пытаясь найти объяснение этой разнице, он находит его в том, что дядя Веры Лазаревны держал магазин на Кузнецком. Вот где зло лукьяновщины — оно в «пережитках»!

Но, господи, разве это объяснение? Разве среди бессребреников не было людей пострашней, чем держатели магазинов? И разве до встречи с Лукьяновыми Дмитриев не жил на стороне «дмитриевской»? Где она была, что делала?

Дмитриев «меняется» в повести, но что он меняет? Отца, писавшего юмористические рассказы и несостоявшегося? Деда, отворачивающегося от плодов трудов своих? Или свои детские занятия живописью? От них осталась акварель: «кусок сада, забор, крыльцо дачи и собака».

Лукьяновы и Дмитриевы одна жизнь, а у Ю. Трифонова их две. «Женщина-бульдог» Лена пожирает Дмитриева, как пытаются пожрать Геннадия Сергеевича Рита и Кирилл.

В «Предварительных итогах» *олукьянивание* происходит в ином ранге, но смысл его тот же. Черствость близких, нелюбовь близких — вот

отчего страдает герой повести. Рита — дублер Лены, но с гартвиговской выучкой. Они обе красивы (еще один искус!) и интеллигентны. И обе лишены сострадания.

Будь Рита добрей, внимательней, Геннадий Сергеевич смирился бы. «Можно болеть, — говорит он, — *можно всю жизнь делать работу не по душе, но нужно ощущать себя человеком.* Для этого необходимо единственное — атмосфера простой человечности... Никто не может выработать это ощущение сам, автономно, оно возникает от других, от близких... Если человек не чувствует близости близких, то как бы он ни был интеллектуально высок, идейно подкован, он начинает душевно корчиться и задыхаться — не хватает кислорода». И еще: «...нельзя же корить людей тем, что они не Львы Толстые...»

Обе посылки объединяются. Вспомните: Геннадий Сергеевич «средний интеллигент». Как средний, не Лев Толстой, он рассчитывает на сочувствие. Впрочем, будь он даже Лев Толстой («Интеллектуально высок»), он не смог бы без этого.

Геннадий Сергеевич готов поставить любовь выше ума, выше науки, выше музыки, выше талантливых переводов. И он ставит ее. Любовь выше литературы, выше книжек, выше всей сей «высокоумности», которая ему «не нужна». Ему нужно добро. «Ну как с ним, с добром?» — спрашивает он.

Но он забывает, что и истинная литература — любовь, и талант — любовь, талант — добро.

Он забывает об этом, потому что сам «делает работу не по душе». Он бесстыдно продает·

ся, хотя и оправдывает это необходимостью жить. Почему же он не идет в сторожа, как Атабалы, если литература не его дело? Жаль «шестидесятидвухметрового кооперативного храма», которого нет у Атабалы?

В повести Геннадий Сергеевич иронизирует над своей работой, устало подшучивает. Он не скрывает того, что она ему противна. И сам он себе противен из-за нее. Но вся тяжесть его страданий переносится на непонимание близких. Слишком они «зачитались» и забыли о человеке.

Ему не приходит в голову мысль, что хоть он и не Лев Толстой, но занимается делом Льва Толстого и в деле этом мера Толстого и обыкновенного таланта равны. Это мера нравственная, и о ней-то не подозревает Геннадий Сергеевич. Знай он о ней, он бы «задыхался» и «корчился» не оттого, что его третируют жена и сын.

В искусстве нельзя «делать работу не по душе» и «ощущать себя человеком». «Атмосфера человечности» (я цитирую Ю. Трифонова) тут вырабатывается «автономно», ее не займешь извне. Тут ни на кого не сошлешься, не обопрешься. Самоспасение таланта в творчестве.

Вот почему реплики Геннадия Сергеевича против «высокоумности» разных книжек обращены против него. Он отказывается от всей этой «муровины» потому, что она ему действительно не нужна. Не в коня корм.

Можно подумать, что книжки эти читают одни риты да гартвиги. И не заключено в них уроков добра.

Конечно, лучше необразованная Нюра, чем

образованный Гартвиг. Лучше сочувствие незнания, чем бессердечие знания. Но ни знания, ни ум сами по себе не бессердечны. Бессердечен человек.

В деле, которым занимаются герои Ю. Трифонова (а они наполовину люди искусства), тяжесть падает на человека, на его внутренние ресурсы, на способность противостоять среде. Лишив их таланта, Ю. Трифонов выбил из-под них то, без чего они — и с хорошими тещами и примерными женами — достаточно несчастны.

«Не приписывайте себе чужих заслуг — они принадлежат времени, — говорит Геннадий Сергеевич, обращаясь к молодым интеллигентам. — Я не успел прочитать так много книг и вызубрить иностранные языки потому, что жил в другое время: работал с малых лет, воевал, бедствовал».

Он прав. Но правы и те из его поколения, кто не пошел по его пути.

Ставить нравственные проблемы на материале искусства, отделяя их от проблемы таланта, — значит впустую вертеть ручку незаводящегося мотора. Мотор не заведется, потому что нет топлива, нет обеспечения сущностного, без которого он не сможет работать. Бытовой конфликт, поднятый до уровня духовной трагедии, не выдерживает нагрузки. Что ж укорять судьбу, что ушел поезд, если поезда не было, а был фантом?

Был бы поезд — была бы трагедия, нет поезда — нет ее.

Мир Ю. Трифонова не трагичен, не сострадателен. Он правдоподобно-элегичен, грустно-благополучен. Есть нечто литературно-бла-

горячее в лирических исходах, которыми завершаются все три повести. Тут слишком виден ум пишущего, а не его сердце.

«Он еще не старик, но уже пожилой, с обмякшими щечками дяденька», — пишет Ю. Трифонов о Дмитриеве. «Дяденька» — это сказано с презрением. Это о *постороннем* сказано, не о своем. Пожалейте этого «дяденьку», а я постою, посмотрю, — говорит текст.

При всей стихийности и честности трифоновского письма, мысль, управляющая им, несколько холодна. Он подтягивает изображение к логике, к правилам ее игры. Так возникают полюса Лукьяновы—Дмитриевы, так добро противопоставляется уму, любовь — «высшим материям» и исканиям духа.

Это спокойствие в распределении сил, это знание того, «что к чему и почем», проглядывающее между строк, примораживает и читателя. Повести Ю. Трифонова не бьют по совести, не «портят музыку». Они как бы свертываются внутри себя, закругляясь в кольцо этическое.

III

В предисловии к своей книжке Борис Можаев пишет, защищая права писателя на сиюминутность: «У автора есть определенное убеждение: духовный склад литературного персонажа может раскрывать мысли о так называемом общественном устроении ничуть не меньше, чем интимные переживания, вызванные прикосновением к вечной теме любви или ненависти». Думаю, что он не ошибается, хотя противопоставление тем вечных темам времен-

ным — дело бесплодное. Русская литература давно решила этот вопрос: все вечное, что вышло из-под ее пера, родилось из временного, сиюминутного, остро-насущного. Вспомним романы Достоевского.

Великое, вечное не рождается из вечного же. Оно выбрасывается из кипящей лавы дня, оно жжет и горит, обжигая современников, доходя до потомков уже не как злободневное, а чисто великое. Оно как бы остывает снаружи, оставаясь кипящим внутри, ибо в существе своем хранит страсти, которые не гаснут. Но зажглись они от временного огня, от того, что давно погасло, исчезло с лица земли.

В своем предисловии Б. Можаев задирист, как и любимые его персонажи. Он несколько иронически отзывается о тех полугероях литературы, которые берут экзотикою, антуражем. Он посмеивается над удачливыми гасителями молний и старателями геологами, противопоставляя им человека земли. Что ж, и здесь он прав, хотя все зависит от того, как это написано. Все мы «люди земли», в конце-то концов.

Герои Б. Можаева люди иронические, они делают свое дело упрямо и вопреки всему, что встает у них на пути. Я назвал бы их одержимыми, если б это словцо не было бы порядочно скомпрометировано критикой. Одержимый на современном критическом языке — значит неистовый, железный, чуть ли не сверхчеловек. У Б. Можаева они тихо-неистовы, что ли. Усмешечка у них на губах, игра в их манере обращаться с противником, но что-то тяжело-отчаянное есть в их желании остаться теми, кто они есть. Это и председатель колхоза Лозовой.

из очерка «В Солдатове, у Лозового», и его литературный двойник Андрей Иванович из рассказа «Дождь будет», и Живой из повести «Живой». Крестьяне они — крестьяне по образу жизни, привязанности к земле, по складу языка и увертливости, уклончивости в открытом бою. Битые и тертые, они ничуть не согнулись под прессом, который давил на них, а вышли из-под него еще более готовыми жить, выстоять.

Как сухая земля под солнцем, томится Андрей Иванович в присутствии разных указчиков из района, которые ездят за ним по колхозным полям, указывая и наказывая. Ускользает, увертывается от них его машина, плутая с поля на поле, а они настигают его, ловят, пытаются остановить, подчинить. Не получается. Сам он знает, когда сеять и где сеять, когда убирать и где убирать. Но он крутится, выкручивается, петляет, уклоняется от преследования. И все-таки вырывается под конец дня из расставленных для него силков и вздыхает освобожденно. Духота дня разрешается приближающейся свежестью: все-таки, наверное, будет дождь, прольется он на эту заждавшуюся его землю. Ловкие хватуны-советчики остаются ни с чем, а человек, как и земля, доживает до благодатного дождя.

То же происходит и в повести «Живой». Как уж ни прижали районные горе-начальники Живого, как ни зажали его в угол, а он вывернулся. Вышел из их лап, выскочил, только они его и видели. Повесть трагическая, рассказывает она о событиях давних, хотя и незабвенных. Пустые амбары, пустые лари в избах. По «двадцать одному грамму гречки на

рыло» получает Живой. И это все на шесть ртов, сам седьмой, на всю зиму, до следующего урожая. Трудодней они с женой выработали восемьсот сорок, а получили за них шиш. Что делать? Живой не вор, не ловкач, который, дружа с Гузенковым, может выклянчить себе кусок, перебиться. Он мужик честный, любит получать за работу, а не за безделье. И вот идет он искать правды в район, а там уж в предриковском кресле Мотяков сидит, человек во френче и сапогах хрустящих. Бьет кулаком по столу, командует. А свои горе-начальники, хапуги-пузаны уж провели через общее собрание исключение Живого из колхоза, а стало быть, и лишение его колхозных прав. Раз не колхозник — не купи хлеба в колхозном магазине (привозят раз в неделю), отдай огород и т. д. Бегает Живой между районом и родными Прудками, туда ткнется, сюда — нет у него выхода. Будь он послабже духом, будь у него потоньше кишка, не выдержал бы, может, руки на себя наложил. А он мужик отчаянный, на фронте у него три пальца оторвало, а до фронта, слава богу, он через коллективизацию прошел, все видел. И идет этот мужичонка один на Мотякова, на способ правления его, идет в тулупчике истертом, подпоясанном.

Сила живая находит на силу тупую, сметливая, веселая, хотя и горькая в своей веселости — на ту, что не умеет смеяться. И ничего не получается у тупой силы, осмеяна она, высмеяна, а это для тупой силы — страшнее всего. Юмор Б. Можаева отлетистый, ухарский, по-крестьянски подковыристый и занозистый. Если уж занозил, то занозу не скоро вынешь,

не отвертишься. Живой бьет наповал своими шуточками, и величественно-напряженное, натягивающееся, мотяковское уменьшается под его смехом, крошится и выкрашивается, рассыпается при всеобщей потехе. Конфуз получается с тупой силой, смерть ей горючая от этого Живого приходит. Вот уже и не сила она, уже не предрика и никто Мотяков, только щелкают впустую стальные зубы и бессильно раздается старый припев: «Я вам рога обломаю, раз и навсегда!..»

А Живой со своими шестью ртами, сам седьмой, остается жить. Он и создан для жизни, для долгой жизни, на то он и Живой. И за что бы он ни брался, куда бы ни бросала его судьба, он всюду при деле — шкипер ли он на дебаркадере, сторож ли при лесе, экспедитор в колхозе. Все умеет — и траву косить, и дом привести в божеский вид, и корзины плести, и грамоту знает, законы знает — это уже от нового времени в нем, его не проведешь.

Герой Б. Можаева не дается тупой силе, не ждет, когда она свалит его. Он не из тех, кто открывается, подставляется, дает себя съесть без закуски. Им, пожалуй, и поперхнешься. Шуточки-прибауточки, а беззащитности нет — так сильная рыба вывертывается из рук, когда берешь ее голыми пальцами. В этом смысле Живой — характер особенный, чисто можаевский, вырванный автором из самой реальности, это деревенский Теркин наших дней, Теркин в том значении, что он терт, бит, испытан и переиспытан. Он человек веселый, плясун и говорун и работник. Он истинно русский человек, терпеливый в бедствии, круглый, но не та-

кой круглый, как Платон Каратаев, безнадежно погибающий в хвосте обоза пленных, а тот, что впереди идет, подпрыгивает, сам себе подпевает, хотя, может быть, жить ему осталось всего час. Он гибельно, безудержно смел и вынослив, умен, смышлен и бессмертен. И он не какой-нибудь придуманный скоморох, смешила-болтун, от которого все отскакивает, как от стенки. Нет, это натура чувствующая, глубокая в переживании и горе, всеми жилочками привязанная к жизни и лепоте ее, как говорили в древности. Наступают минуты, когда и Живой расслабляется, открывает душу, и тогда лучше не заглядывай в нее — заглядишься. Все он видит и слышит — и как меняется цвет неба при закате, и как шевелится вода под ветром, и как могуче-просторны дали за его родной Прокшей.

Сила Живого, как и сила автора, слепившего его, — в языке. Русский крестьянский разговорный язык Б. Можаев прекрасно чувствует. Его повести и рассказы держатся на диалогах, энергично строятся ими и компонуются, и их все время почти воспринимаешь на слух: кажется, нет лица, нет описания героя, но есть *слово* его, и есть он. Краткое повествование то и дело прерывается вспышками живой речи, она крупна, самородна, умна, и кто бы ни был перед тобой — главный герой или ворвавшееся с одной репликой лицо, это характер, тип. Всякое слово у Можаева тут увесисто, тяжело внутри и бьет без промаха. Попадания его стопроцентны. В том-то и живучесть его героев, что они говорят этим бессмертно-смелым и неистребимо-первичным языком. От его попаданий разрушается лексика

мотяковых, тупо-мертвая, канцелярская, высушенная и выцеженная до импотентности. Те даже не говорят, а по бумажке читают, пыжатся, надрываются, силясь пересилить жизнь. Живые их словом казнят, превращают в труху. Они и их мертво-казенную речь пародируют, вставляя ее нелепые обороты в свой посыпанный солью текст. Получается смешно, тупая сила компрометируется, принижается, топчется этою пляскою языка на ней.

Б. Можаев пишет о вопросах больных: о гибели леса на Дальнем Востоке, о насилии над людьми, знающими землю и не желающими уходить с нее (а их с нее гонят мотяковы), но что-то бодро-свежее исходит от его прозы, что-то обнадеживающе-подымающее. Выживем, выстоим, и лес спасем, и сами спасемся, пересилим тупую силу, кажется, говорит его тон, тон, отчаянно срывающийся на насмешку.

Не всюду ему это удается, не всюду он и сам верен себе. Книга «Лесная дорога» пестра. Тут и очерки, и рассказы, и повести. Но она пестра не только жанрово, она пестра по исполнению, ибо вещи, вроде «Живого», соседствуют в ней с вещами необязательными, где, кроме умения писать профессионально, ничего нет. «Живой» и такие рассказы, как «Лесная дорога» и «Дождь будет», которые я считаю лучшими в книжке, просто выталкивают эти посредственные вещи вон, оставляют их за бортом сборника. Крайне длинна и уныла повесть «Полюшко-поле». Читаешь ее после «Живого» и не узнаешь Б. Можаева. И юмора нет, все плоско-серьезно, разыграно по известным нотам. Прогрессивный секретарь райкома против

отрицательного секретаря райкома. Борьба, сопровождаемая любовью к прогрессивной бригадирше Наде и оканчивающаяся победой прогрессивного. Любовь и все отношения писаны вяло, разжеванно и нет сил довести чтение до конца. Будто голос померк, будто интонация живая ушла — и все забумажилось, одеревенело, стало похоже на то, что высмеивает сам же Б. Можаев.

Тут временность не обращается в вечность, ибо секрет этого обращения прост: пиши не проблемы, а человека, и ты получишь проблемы. В «Полюшке» Б. Можаев пишет проблемы, а человек у него при них болтается, обслуживает их. И хотя проблемы все те же и острота есть, а читать скучно.

Даже в хорошем рассказе «Власть тайги» нет, по существу, ничего, кроме интриги, точно написанных пейзажей и благополучного конца с поимкой вора. Я понимаю автора — он собрал, что мог, в книжку. Но бедно и жалко выглядят эти его сочинения рядом с теми, в которых он уже установил свой уровень. А главное, они не неумением слабы, не отсутствием опыта, они внутри холодны, отчужденно-беллетристичны, нет в них лукавства и увлекающей усмешки можаевской. Той самой ноты в голосе, той настройки его, той искры божественной, которая, преображая текст, ставит Б. Можаева на особое место в литературе.

Она-то и тянет его собственную прозу, вывозит ее, возносит над уплывающей злободневностью, которою уязвлен, прямо-таки ужален автор. Она и его гневу сообщает силу невиданную. Она вытаскивает его социальные вещи и

делает их долгоживущими. Кажется, вот-вот он сорвется, падет в одиозность публицистики, выстелет все в прямую линию, и тоскливо станет от этой выпрямленности. Нет, глядишь, вышел, вывернулся, пошел по всем линиям сразу, неуловимо усложнился, укрупнился — спас его талант.

На него, как на дождь оживляющий, одна надежда. Дождь будет — уверяет Б. Можаев в конце своего рассказа. Дождь будет — думаю я о продолжении его прозы, закрывая «Лесную дорогу».

IV

Проза В. Тендрякова дисгармонична, в ней нет уравновешивающего начала, эстетической балансировки: она движется рывками, от события к событию, от конфликта к конфликту, от кризиса к кризису. Поэтому стиль его производит впечатление разорванности, задыхающейся спешки. В. Тендряков спешит — и спешит он за временем, или, как он сам сказал в названии одной из своих повестей, за бегущим днем. Мгновенность, отрывистость присутствия в этом дне, немедленное сгорание и переплавка, не отсроченный никакой подготовкой выход к итогу, к смыслу, к разрешающему нравственному концу — вот черты письма В. Тендрякова, черты его мускулисто-жесткой и нетерпеливой прозы. Проза эта обнажена до сухожилий, до кости, до тезисно-конспективной отчетливости идей, всегда играющих в писаниях В. Тендрякова главную роль. Про его повести можно сказать: эта повесть против религии, эта — о воспитании в школе, эта — о «при-

писках» и т. д. Я бы сказал даже, что В. Тендряков выработал свой жанр — жанр беллетризованного очерка или публицистической статьи, разыгранной в «лицах». Он начинал с этого жанра («Ухабы»), он же к нему и вернулся («Ночь после выпуска»). Между этими двумя вехами есть отступления, есть колебания и, прежде всего, колебания в сторону художественности, объективного письма, не спешащего с развязкой, но все-таки они — колебания, отступления от пробитого пути. Ибо путь прозы В. Тендрякова — это путь немедленного контакта с читателем. И со временем, добавим мы. Ибо какую бы из повестей его вы ни взяли, вы всегда с точностью определите, когда она появилась, когда написана. Не ставя под своими повестями дат, В. Тендряков тем не менее дает нам безошибочные свидетельства их временнóй принадлежности. Иногда свидетельства эти заключены в прямых ссылках и намеках, иногда «спрятаны», но спрятаны так недалеко, что при чтении тут же делаются видны, очевидны, и — чаще всего — в идее сочинения, в материале его, в той самой спешке, от которой как выигрывает, так и проигрывает В. Тендряков.

Выигрывает он потому, что всегда видит отдачу и отклик, которые побуждают в читателе его повести. Он слышит или гул одобрения или ропот хулы. Да и критика не оставляет его вниманием — она немедленно отзывается на немедленное. Но отклик этот столь же мгновенен, как и зов. Как бы сгорая в пламени дня, произведение сгорает дотла. Так бывает и с реальным огнем. В апогее он жжет, он светит, он вырывает из окружающего его пространства ка-

кие-то картины и куски действительности, но пламя спадает, костер гаснет, и, сделав свое дело, он уже не нужен человеку.

Конечно, это относится не ко всем сочинениям В. Тендрякова. Но к большей их части. И автор, мне кажется, сознательно идет на это, не страшась забвения, не боясь очутиться за чертой вечности, — таков уж его талант. Влияние В. Тендрякова на прозу конца пятидесятых — начала шестидесятых годов трудно переоценить. Его очерки (а потом и повести) были откровением: их зачитывали до дыр. В. Тендряков без дальних целей «участвовал», вламывался в действительность, может быть, даже менял ее. Он менял что-то в нашем сознании — а оно тоже действительность. Он как бы поднялся из-за спины В. Овечкина и с овечкинской страстностью, но с более полной, чем у В. Овечкина, мотивировкой, стал делать то же дело. Благое дело, которое потом подхватили другие.

Проза меж тем развивалась своим образом. Очерк как бы истекал, стекал в прозу, растворялся в ее многообильном море, и из смешенья вод появлялись иные таланты, с иной задачей. Над горячкою боя и местных схваток повеяло примиряющим ветром спокойствия — ветер этот дул из глубины жизни и из глубины традиции, ибо русская литература, никогда не быв холодной, в лучших своих достижениях всегда была величественной.

На смену отдельным голосам, запоминающимся в своей отдельности, явилось звучание *хора* — не только в смысле множества голосов, но и в смысле единства, полноты и мощности выражения. Хор тем и силен, что он хор,

что он согласен, что он объемлет, соединяет, он описывает круг тому содержанию, которое замыкает в себя.

Но и в этом хоре голос В. Тендрякова не потерялся. Он продолжал работать, и новые его книги вызывали новый спрос, новую волну отклика, новые споры и перебранки. Так было с «Поденкой — век короткий», так было с «Кончиной» и — совсем недавно — с «Ночью после выпуска». Спрос на голос В. Тендрякова не пал, ибо время живет временным, жаждет его, требует его от литературы, чтобы хоть на кратком отрезке пролетающего мгновенья *узнать себя.* В. Тендряков эту тенденцию чувствует и открыто ей *служит*.

Плохо это или хорошо? Думаю, что хорошо, ибо он, В. Тендряков, иначе не может, и подходит он к этой своей миссии не равнодушно, а все с той же страстностью и нетерпеливостью, как и двадцать лет назад. Сгорая в каждой отдельной своей книге, он продолжает гореть.

Книга, о которой идет речь, дает представление об этом характере автора. Каждая повесть в ней — этап, зарубка на древе времени, чувствительная отметка, которая, как всякий врезанный *след*, о чем-то напоминает. Читатель как бы пройдет по собственной жизни, перечитывая «Суд», «Тройку, семерку, туз», «Поденку», «Кончину», «Весенние перевертыши», «Три мешка сорной пшеницы». Полтора десятка лет вместилось по сроку в эти повести, и какие полтора десятка! Вся их кривая вычертится в сознании читателя с графической резкостью.

С грустью перечитываешь сегодня «Поден-

ку». В названии своем повесть эта почти предугадала свою судьбу: она «отгорела» уже, как отгорел пожар Насти, запутавшейся в «приписках» и липе. Не потому, что приписками перестали заниматься, что нет мошенничества и мошенников, а потому, что в том виде, как это происходит в повести, это уже не злободневно. Тут все дело-то *в виде,* в материале житейском, который у В. Тендрякова строго привязан *к одной* «эпохе», и «эпоха» эта для него — *минута.* Проблема как будто и не исчезает, но меняется уровень осмысления ее, уровень, диктуемый не только талантом, но и самой действительностью. Ибо вместе с нею — и благодаря ей — проблема меняет свой лик. Это изменение лица проблемы, требующее художественного угадывания и интуитивного напряжения, не всегда улавливается В. Тендряковым. Для запечатления этого процесса ему нужна новая повесть, которая опять-таки остановит и фотографически изобразит лишь *один* лик. Тот беспощадный огонь, который пожирал в «Поденке» Настину нечестивость и который жаром своим воспламенял читателя, сейчас уже не «горит» — то же зло приняло иные формы и не кричит так о себе.

Но тогда — это был 1964 год — «Поденка» жгла, взывала, будила и звучала как крик. То был крик героини и крик автора, который не стеснялся личного вмешательства в Настину судьбу и который судил ее, как и она сама судила себя. *Суд* для Тендрякова — понятие законное и итоговое, акт суда должен непременно состояться в конце произведения — не формальный, конечно, а нравственный. То может быть суд автора, суд (или самосуд) героя,

суд читателя. Но если даже автор рассчитывает только на читателя, он дает ему в руки неопровержимые свидетельства на каждого из героев. Так что тут двусмысленности быть не может, неясности не предполагается. А если уж герои судят себя, то и здесь виден авторский *интерес,* его волевое усилие. Так было, например, в «Суде», где вокруг убийства невинного человека завязывался узел вины, который и распутывался самими героями. После нескольких ложных ходов, каких-то недолгих пауз сомнения, приговор выносился, виновный обнаруживался, и делал это не районный народный суд, а охотник Семен, который и оказывался во всем виноват.

В. Тендряков не тратил времени на разработку этой моральной коллизии. Он выносил вперед наличные данные, давал краткую характеристику героям, затем расставлял их в шахматной (и заранее данной) позиции, и они, ведомые логикой, двигались к завершению партии. Как ни страстен был В. Тендряков в осуждении виновных и в обелении невинных, он заранее знал *конец,* шел к нему совершенно сознательно и неумолимо.

Это своеволие логики, господство «идеи» часто нарушает у В. Тендрякова естественный ход событий, заставляя их развиваться слишком быстро и вопреки сопротивлению материала. Материал в данном случае — сама действительность, которая, подчиняясь автору, все же не всегда отвечает его заданию и ведет себя так, как ей хочется. Эти странные отношения с материалом образуют противоречия прозы В. Тендрякова, которые ощущаешь почти в каждой его повести. Есть они в «Трех мешках

сорной пшеницы». Повесть эта о войне, о тяжкой поре в жизни деревни. Жестко-ощетинившаяся — как и ее главный герой Женька Тулупов, — написанная с обычным тендряковским надрывом, она вместе с тем и полемика автора с книгою Кампанеллы «Город солнца». Книга эта все время находится при Женьке Тулупове, который сравнивает с ней действительность 1944 года. С одной стороны — утопия итальянца, город солнца и прочее, с другой — голодная деревня, серо-колючие и пустые, как небритые щеки, поля, ожесточенье и немота, тоска вдов в оставшихся без мужиков избах. Разрыв этот нестерпим для Тулупова, он вопиет против книжки, против жестокой идиллии, нарисованной в ней. То и дело возвращается Женька к труду Кампанеллы, споря и пререкаясь с тем, тыча ему в лицо этой деревней, своим состоянием и несостоятельностью, обидой по поводу вывихнутого воспитания, по адресу «схемы», взрастившей его. Но деревня и Кампанелла соединены в повести внешне, их соседство — как и спор — случайны, их попросту могло и не быть. С таким же успехом на месте «Города солнца» могла оказаться другая книга, и она вызвала бы столь же яростный отпор героя. Включение Кампанеллы в ткань «Трех мешков» чужеродно повести, природно не дано ей. Итальянец остается сам по себе, а Россия и 1944 год сами по себе. И самое сильное здесь — сорок четвертый год, а не то что Женька Тулупов (а через него и прозрачно видный в нем В. Тендряков) думает о «Городе солнца». Тут жизнь берет верх над идеей, вывертывается из-под нее и властно меняет намерения автора. Смотришь на нее, со-

страдаешь ей, думаешь о ней — а Кампанелла? Его опускаешь, как лишнее.

«Подсадка» морали к жизни — типичный прием В. Тендрякова, который он не скрывает от читателя. Даже внутри морали разветвления не делается: есть белое и есть черное, хорошее и дурное, оттенков, переходов, неясных смесей не предполагается. Мораль выхватывается из жизни, очищается, обнажается и — через литературу — привносится обратно в жизнь. При этом она теряет в своей полноте, разносторонности, в своем богатстве. Мораль у В. Тендрякова торчит как жало — и как жало ранит. Кажется, наткнувшись на новую мысль, новую идею, он тут же приступает к воплощению ее в писании — не успев доглядеть всего пути развития мысли, не говоря уже о пересечении его с путями иных мыслей. Повод, тема являются у него от столкновения с жизненным фактом или с фактом литературным, и он, не стесняясь, вносит литературу в литературу, спорит жизнью с литературой, а иногда литературою с литературой же. И тогда все приемы и техника его писания обнажаются до предела. Мысль выскакивает наружу без одежки, без запаса внутреннего обеспечения, одна-одинешенька и голым-гола.

Пожалуй, лишь в «Кончине» В. Тендряков избегает этой оголенности. Тяжесть «идеи» здесь выдерживается тяжестью текста. Текст (живописание) самодовлеющ, внутри глубок, разветвленно-мощен, и никакая «тенденция» ничего не в силах сделать с ним. А она есть. Есть попытка втиснуть все в конструкцию, запечатать историю в сосуд «концепции» и поставить все точки над «и». Но — не удается.

Тут художник В. Тендряков забывает, что он публицист В. Тендряков. И это противоборство, точней, свобода одного В. Тендрякова от В. Тендрякова другого, дают эффект. Беглость видна и в этой повести, которую иной писатель назвал бы романом, так много в ней охвачено, такой кусок времени в нее вместился. Но это, скорей, конспект романа, но как всякий конспект он плотен — плотен по изображению и по мысли, которая, впрочем, сама по себе здесь почти не существует, а растворяется в изображении, исчезает в нем. Три десятка лет русской истории впрессовывает В. Тендряков в две с небольшим сотни страниц: тут тебе и гражданская война, и то, что было после нее, и еще после, и война уже другая, и, и, и... И все эти «и» падают на людей, на характеры, на сам текст, а уж «вопросы», вырастающие из них, мы сами ставим перед собой. Тут воля и интерес В. Тендрякова доходят до нас через действительность литературы, а не поверх ее головы.

Читая «Кончину», и огорчаешься и радуешься. Огорчаешься тому, скольким пожертвовал В. Тендряков, спеша за бегущим днем. Сколько он отдал этой спешке и сколько недодал поэтому нам, его читателям. Ибо в образах и картинах этой повести прозреваются образы и черты эпоса. Эпоса ненаписанного, расстраченного, разбитого на куски. Радуешься же тому, что есть в русской прозе этот беспокойный писатель, который так уж скроен и волевой порыв которого, несмотря на всю его односторонность, все же искренен, честен.

Это — немало. И бескорыстие В. Тендрякова здесь очевидно. Надо подымать голос,

если приспела минута, надо «ставить вопросы», «бить в колокола». Кто-то должен это делать. И всегда кто-то делал. Сегодня это делает В. Тендряков. Делает не один, а вместе с другими и наравне с другими, им, быть может, и воспитанными в литературе. Повторяю, как бы ни спешил он при этом, как бы ни торопился выговориться, высказаться и выйти один на один с проблемой, тяжбу с которой лишь затевает в спокойном размышлении объективный ум, он всегда возвышенно праведен в своем нетерпении, в своем желании быть *услышанным*.

V

У человека горе, беда. Шла жизнь, катилась, и вдруг стукнуло неизвестно откуда, выбросило в сторону, как выбрасывает землю взрыв.

Человек глохнет, немеет. Он не может привыкнуть к тому, что прежнее кончилось, что отрублено оно, отсечено, хотя кажется еще, что вот оно и ты в нем.

Горе всегда — нежелание горя, и сознание его, и переход к тому, что будет после него. Живое, если оно остается живым, не может остановиться на горе, оно ищет выхода, оно переходит в другое — непохожее на то, кем было до сих пор, но тоже — живое.

И переход этот мучителен.

Горе стукнуло по семье Кузьмы. У жены его, Марии, недостача. Была ревизия в магазине: недосчитали тысячу рублей. «Тысяча новыми! — восклицает Кузьма. — Да ведь это сумасшедшие деньги... Я столько и в руках не держал».

Эти деньги он должен собрать за пять дней. Такой срок дал ревизор. Если не соберет Кузьма денег, пойдет под суд Мария.

Идет Кузьма по деревне, не знает, в какую избу войти. Стыдно. Стыдно и горько, потому что не виновата Мария — не брала она этих денег. «Грамотешка» ее подвела, считала плохо. И в магазин она пошла не из-за корысти: попросил председатель. Люди просили, и пошла Мария из-за людей.

И теперь к тем же людям идет за деньгами Кузьма.

Повесть укладывается в пять дней. Пять дней сбора денег — это пять дней кризиса, болезни, перемогания. Кажется, и время перемогается, чего-то ждет. Земля ждет снега, зимы. Люди ждут праздников, перемены жизни. Даже деревня, как утомившийся табор, прилегла к реке: ждет. Впрочем, этот табор «откуда-то пришел» и завтра «уйдет куда-то».

Он уйдет в зиму, в снег, в праздники. Он пойдет по своему кругу, чтобы снова вернуться к весне. Он пойдет, как шел до этого Кузьма и как хочется идти ему и сейчас.

«Когда кончится эта беда, — думает Кузьма, — и Мария отойдет, будут они дальше растить ребят, ходить с ними в кино — как-никак свой колхоз: пятеро мужиков и мать. Всем им еще жить да жить. По вечерам, укладываясь спать, будет он, Кузьма, как и раньше, заигрывать с Марией, шлепать ее по мягкому месту; а она будет ругаться, но не зло, понарошку, потому что она и сама любит, когда он дурачится. Много ли им надо, чтобы все было хорошо?»

Жить бы да жить — вот что им надо. Жить бы да жить да добра наживать. Вряд ли это уж так мало. Что может быть дороже живому, чем жизнь? И что больнее для него, чем разрыв этой жизни?

Жизнь Кузьмы прервана, она уже не будет такой, как была. Даже если соберет Кузьма деньги, выручит Марию. Деньги отдавать придется. Придется работать на них, думать о них.

Да и забудет ли Кузьма, что было с ним за эти пять дней? Как ходил по домам, ездил в город к брату? И Марию он не забудет, себя, детей, всех в деревне.

Одни дают деньги из неудобства (учитель Евгений Николаевич), другие по доброте (тетка Наталья, старик Гордей), третьи — потому что велел председатель (специалисты).

Другие просто отказывают.

Знал ли этих людей Кузьма, как знает теперь? Знал ли тетку Наталью, отдавшую ему последние деньги? Знал ли Василия, который повел его к умирающей матери? И понимал ли председателя, который из-за них же, из-за колхоза (и из-за него, Кузьмы, в том числе) пропал когда-то на семь лет в чужой стороне?

Раньше казалось Кузьме, что вернулся председатель на старое место — «вот так же осенью... как и сняли, — будто ничего не случилось...». Теперь он спрашивает председателя: ты не обижен на нас? Мы-то жили, а ты где был?

Взрыв делает свое дело. Человек выброшен, он пущен по ветру, и назад нет пути.

На пятый день поднимается ветер. Он «безумствует», он бьет в лоб автобусу, подгоняет

поезд. И Кузьме кажется, что «бьется на ветру и стонет земля». Естественное не отдает себя, оно хочет «жить да жить», но выбора нет, ибо «завтрашний день кажется таким далеким и еще неизвестно, наступит ли он, не сломается ли что-нибудь в этом извечном порядке».

Драма Кузьмы — это и драма горя, драма ломки, перемены жизни. Жизнь ломается, и человек платит за это жизнью же. Благо и боль этого события борются в повести. Боль сильнее, а благо? Оно неизвестно что. Оно в мыслях, в сознании, в пропавшем сне Кузьмы.

Всю ночь стоит он в проходе вагона и разговаривает с попутчиком. И кажется, «будто специально оставлены» они «на дежурство, чтобы кто-то не спал, думал и разговаривал о жизни — не то всем вместе можно ее проспать».

В повести «Деньги для Марии» конец неясен. Кузьма приезжает в город, стучится в двери к брату. Брат должен дать деньги, которых не хватает до тысячи. Но брат скуп, даст ли он? «Не даст»,— сказала о нем Мария, когда Кузьма уезжал в город.

И вот Кузьма стучится. «Сейчас ему откроют» — этой фразой кончается повесть.

Исход ее не в том, даст или не даст брат деньги. Исход в том, что Кузьма подошел к этой двери. Он остановился перед ней и не знает, что ждет его. И он войдет в эту дверь.

Так понял я эту повесть. Может, я прочитал в ней то, что мне хотелось. Может, состояние читателя здесь важней того, что читаешь?

Я читал книжку В. Распутина и думал, что он начинал как все. Как все в его поколении, конечно. Он начинал с «таежных» рассказов, с литературы, которая только считается литературой, а на деле—приложение книжного опыта к жизни, наложение его на жизнь.

Потом жизнь опрокидывает этот опыт. И хочется писать только ее — одну ее, списывать. «Только жизнь, только жизнь, — твердишь ты себе, — только факты».

Потом чувствуешь, что и это не все. Ты улавливаешь голос, который имеет отношение к этим фактам, но и отделен от них. Он значительнее фактов, потому что связывает их вместе, соединяет тебя, мир — то, что было, и то, что будет.

Это голос внутреннего хода жизни, голос сознания, которое хочет обнять все.

Он так же трезв, как и голос фактов. Но он и идеален, потому что не удовлетворяется ими. Ему нужно высшее — оправдание бытия.

Вот почему литература не останавливается на правдоподобии. Она начинает томиться в этом повторении фактов, как томится жизнь в повести В. Распутина, как томится его Кузьма. Она хочет взрыва, взрыва прозрения.

Я слышу этот голос в книжке В. Распутина.

Я слышу его в рассказах «Василий и Василиса», «Встреча», «Рудольфио», в повести «Деньги для Марии».

Внешне — это бытовая повесть о том, как человек попал в беду и люди ему помогли. Внутренне — это осознание цены и смысла взрыва, прерывающего течение жизни.

Внешне — это реальная проза, вносящая свой пай в «деревенскую прозу» наших дней. Внутренне — это литература, которая, превозмогая реальность — во имя ее же самой, — идет дальше.

VI

Когда герой Энна Ветемаа попадает в собор, на него не находит «то самое чувство» — чувство, которое испытывает женщина, когда она собирается рожать, пчелиная матка, откладывающая яйца в клеточки сот, погибающая личинка, в которой зарождается новая жизнь. Это чувство полноты существования и оправданности его. Герой пытается симулировать это чувство, искусственно вызвать его, он запирается в церкви на ночь и ждет... но не находит, не приходит, душа остается пуста — ничто не посещает ее. И со дна пустоты, как изжога, поднимается зависть. Она жжет и душит, смешивается с отчаянием и раздражением, с жаждой наполниться и с иронией по поводу своей недостаточности.

Герой смеется над слепотою полноты, над животной насыщенностью ее и избыточностью, но сам тянется к ним, как тянется из темного подвала картофельный росток, лишенный солнца. Образ картофельного ростка взят мною у Ветемаа, он сравнивает с ним стихи Руубена Иллиме, героя романа «Усталость». Душа Руубена — подвал, где всходит этот росток при свете одинокой совести. Когда-то Руубен предал своего учителя, профессора Каррика, профессор Каррик давно умер, он растворился в земле, превратился в свет и воздух, а его уче-

ник как пал в подвал, так и не может подняться.

Истощенный и измотанный своим предательством, он уже ни на что не способен, кроме сознания непоправимости случившегося. Исповедь Руубена — это мучительное прокручивание пластинки, на которой записана история падения, история жизни в падении. Весь остаток сил брошен на то, чтобы выложиться, высказаться. И высказаться *до конца*. Это желание крайности, абсолютности истины о себе — как бы вызов полноте, которая недостижима, как бы попытка возместить ее иной полнотой — отрицательной.

Инерция самообнажения так сильна, что герой готов даже переступить границы приличия, — он ничего не хочет скрывать в себе, пусть, все, *все* знает о нем читатель! Он упивается этим бесстрашием своего бесстыдства и возгорается от вида того, что оно открывает в нем. Смотрите, смотрите, какой я! — кажется, кричит он, собирая вокруг себя побольше зрителей. — Плюйте мне в лицо, я расскажу вам еще кое-что!

В его вызове есть и смелость и страх остановиться: лишь бы его слушали, лишь бы он говорил, а что дальше — неважно. В «дальше» он не хочет заглядывать, там — темнота. Отталкиваясь от нее и стремясь к ней (конец все равно будет), он напоминает отчаявшегося, который от страха смерти готов покончить с собой.

Эта отрицательная энергия саморазоблачения дает положительный эстетический результат: на наших глазах создается характер, подобия которому трудно сыскать в современной

прозе. Это тип человека неверующего, сладострастно укоренившегося в своем неверии и вместе с тем взывающего к вере. Взывающего с озлобленностью, со всем запасом иронии человека XX века и с простодушием новорожденного.

Какое бы имя он ни носил в романах Ветемаа, он — одно лицо. И Руубен Иллиме, и Свен Вооре из «Монумента», и Арне из «Реквиема для губной гармошки», и Яаан из романа «Яйца по-китайски» — все они духовные двойники, близнецы-братья, которые передают эстафету исповеди друг другу.

Слово «эстафета» опять-таки в духе Ветемаа: его герои часто пользуются спортивной терминологией. Жизнь для них — некий забег на дальнюю дистанцию, соревнование с преодолением препятствий. Яаан, стоящий у конца жизни, говорит, что он близок к «финишу», Свен Вооре, только начинающий бег, признается: «дан старт в соревнованиях мастеров». Соревнование, соперничество, бег... С кем соревнуются и куда бегут герои Ветемаа? О, это длинная история, и начинается она в романе «Монумент», где Свен Вооре, молодой интеллектуальный атлет, роет землю шиповками и ждет выстрела стартера. Выстрел раздается, и Свен Вооре рванет, припустит и первым пройдет дистанцию.

Пройти первым — вот один из стимулов бега. И наконец, *пройти,* не сойти с дорожки, выдержать — ослабленный вариант той же идеи. Спорт безжалостно выбрасывает тех, кто сходит. А жизнь для героя Ветемаа спорт. Впрочем, как говорит Свен Вооре. не только спорт, но и наука, и искусство.

Эту мысль он развивает в своем трактате о приспособленчестве, который является программой его житейской этики. По мнению Свена, именно приспособленчество — этика, ибо оно помогает миру держаться в равновесии. Все остальные формы поведения ущербны по отношению к приспособленчеству. Они или впадают в крайность, или сами являются крайностями. Крайности же — это то, до чего не хочет унизиться гибкий ум Свена. И другие просвещенные умы.

Ставка Свена Вооре — ставка на логику, на рационализм приспособленческой этики, учитывающей опыт прошлого. Что может дать крайность? Только крайность. Ожесточение порождает ожесточение, кровь — кровь. Все это было...

Так рассуждает Свен. И его трактат чутко откликается на запросы времени. «Было там «аналитическое приспособленчество», — вспоминает Свен, — раскрывающее слабости партнера; было «дезориентирующее приспособленчество», рассчитанное на недооценку твоей личности... было «зеркальное приспособленчество» — партнер видел тебя насквозь, но в то же время понимал, что это предусмотрено, — в результате два толковых человека оценивали друг друга по достоинству; кроме того, было еще «эстетствующее приспособленчество» на предмет самоувеселения и «спортивный подхалимаж», разработанный специально для тренажа приспособленческой техники...»

Все эти приемы герой Ветемаа успешно демонстрирует на практике. Роман «Монумент» и есть, по существу, *демонстрация приемов,* показ возможностей, которые предоставляет ему

теория приспособленчества. Здесь все рассчитано: и срок исполнения, и качество, и необходимое укладывание в норму. Выше нормы герой не хочет прыгать: это не входит в условия игры.

Поэтому и интрига, и расстановка сил, и сама драматургия сюжета здесь опытные, готово-экспериментальные. На дорожку выпускаются три типа, три представителя трех точек зрения: Айн Саарме — талант, Магнус Тээ—бездарность и Свен Вооре — ни то, ни другое. Магнус Тээ держится за те времена, когда он лепил бюсты «великого», Айн творит по-новому, а Свен Вооре творит в своей сфере, в сфере сталкивания этих двух крайностей...

И конечно, он выигрывает. Монумент, который поручили спроектировать ему и Айну Саарме, проектируется им и Магнусом Тээ. Изгнанный и проработанный на собрании в Союзе художников Айн удаляется на остров, а Свен Вооре получает почет, деньги и, кажется, жену Айна в придачу.

Обстоятельства охотно подыгрывают Свену, как, впрочем, подыгрывают и партнеры. И та, и другая сторона, как стороны неумеренные, делают глупости, и Свен пользуется ими. Он прикидывается и тем, и другим и играет на слабостях того и другого. В романе, правда, есть еще одна сторона — скульптор Тоонельт, но он выключен из игры. Роль Тоонельта и состоит в том, чтобы быть выключенным, взирать на игру свысока. Это тоже входит в задачу эксперимента.

Когда успешно финишировавший Свен стоит перед монументом, любуясь своей победой, Тоонельт вырастает перед ним, как бог из

машины, и спрашивает: «Интересно было бы знать, каково у вас на душе». Вопрос риторический, и обращен он, скорей, к читателю, чем к герою: пусть читатель знает, что поступок Свена не остался безнаказанным, он отмщен вопросом Тоонельта.

Сам же Свен Вооре вряд ли смутится им. Для него укор Тоонельта — все равно что укор бога. А бога он не признает. Тот, как и маэстро Тоонельт, играет в другой команде.

Земная калькуляция героя «Монумента» рассчитана на земные дела. Что же касается небесных, то он и их готов свести на землю. Бог, по замечанию Свена, швейцар на Высшем Суде, который, как и швейцар в ресторане, не пускает только олухов. Умный человек пройдет. Ход мысли Свена Вооре неумолим: раз бог создал людей по своему образу и подобию, то и он, Свен, подобие бога. И еще неизвестно, в ком бог воплотится истинно — в таких, как Айн, или в таких, как Свен.

Пока это лишь игра ума, игра силлогизмов, соответствующая общему стилю игры в романе. Свен Вооре резвится, ему тридцать лет. Ветемаа, в свою очередь, как бы резвится с ним. Он опробует в нем своего героя, проводя пробу со стороны обстоятельств и отношений с ними. Ходы пробы довольно грубы, а цепь характера арифметически проста. Сначала Свен Вооре доносил на товарищей в школе, теперь он доносит на своих коллег. В детстве за ним водились грешки, теперь они переросли в грех. Подбрасывая дохлую крысу в ридикюль к учительнице, он будто репетировал историю с монументом...

Нравственное безболие свое Свен Вооре

объясняет действием среды, но порок заключен в нем самом и развивается имманентно — как развивается и растет рак в теле Яаана в романе «Яйца по-китайски». Причем порок этот не ощущается им как порок. Это не болезнь, а, наоборот, «здоровье» героя, жизненная потенция, без которой он не может существовать.

Именно она доставляет ему удовольствие. Именно она влечет и вдохновляет. Когда он грешит, он на подъеме, он возбужден и полон сил. Стоит ему уклониться в сторону «человеческого», как он уже тряпка, рефлектирующий слизняк.

В такие минуты Свен Вооре расслабляется. Он чувствует «второе и третье кровообращение» работ Айна, его посещают мгновенья вдохновения. Но они тут же улетучиваются. Бог не дал Свену таланта — и, может, как раз за это не хочет признавать его Свен? Может, вся его хитрая философия игры в жизнь — не что иное, как бессилие человека, которому не выпал счастливый билет? И который он должен тащить исподтишка?

Свен Вооре не задает себе этих вопросов. Задавать *лишние* вопросы — не его амплуа, это амплуа Руубена Иллиме, Арне и Яаана, которые уже сошли с дорожки. Они финишировали, и у них есть время на размышления.

Руубен Иллиме — это выдохшийся Свен, Свен уставший и разуверившийся в своих теориях. Он уже не смеется над богом, он мстительно оглядывается на него, требуя ответа. Почему его жизнь сложилась *так?* Почему он предал, а не кто-то другой? И *за что* ему этот крест?

Он спешит в храм, чтобы задать эти вопросы Иисусу Христу. Но распятый Христос молча смотрит на него сверху. Руубен вслушивается в музыку органа, но и та не отвечает ему. Профессиональным ухом он отмечает гром органного пункта, модуляции и лигатуры темы, но сверх этого ничего не слышит. Душа Руубена глуха к божественному смыслу музыки. И тогда он в остервенении набрасывается на старика, разучивающего хоралы. «А если бы твою мать потребовалось распять, чтоб спасти Христа, ты пошел бы на это?» — кричит он, испытывая что-то вроде удовлетворения палача. Доведя старика почти до припадка, он плюет на пол собора и выбегает на улицу.

Он спасается от самого себя в темных парках, в каких-то сараях, на берегу пустынного моря, в тесноте каменных переулков, у крепостных стен, за которыми жили когда-то настоящие палачи.

Но сколько бы он ни кружил по городу, он опять вернется сюда, к этим тяжелым, высоким дверям, которые как будто ждут прихода нового Иисуса Христа. Он будет топтаться возле них и скулить — скулить, как побитая собака, которую не пускают в дом.

Герой «Усталости» хочет верить — верить хотя бы во что-то или в кого-то. Но старик прав: «Разум тут бесплоден. Это как с музыкой: если она у вас ничего не вызывает, значит, это в вас чего-то недостает, а не в музыке...»

В сердце Руубена недостает любви, ему *нечем верить,* и в этом его трагедия. Любовь съедена предательством, муками совести, эго-

измом одиночества. Она съедена ожесточением, неуважением к себе.

На ее месте распустился синий цветок — тот самый цветок, который застыл в стихах Руубена рядом с манекенами, стоящими в окнах магазинов. Как и те, он бескровен, безжизнен, фиолетово-ненатурален. В нем нет соков. Позже, в романе «Яйца по-китайски» он приобретет ртутные тона, ртутно-трупную окраску. Он взойдет внутри Яаана, как махровая роза рака, которая будет пожирать и грызть его и убивать клетку за клеткой, поедая их вместе с душой героя.

Одиночество — вот рак, который грызет изнутри героев Ветемаа. Даже находясь среди людей, они не могут забыться, они остаются один на один с собою. Контакта с миром нет — мир враждебен, ибо стремится к близости, к общению.

Одиноким чувствует себя Арне на сборе ветеранов войны: он в войне не участвовал. Он убил немца Курта, но немец Курт убит им из ревности, а не из патриотизма. И уж совсем одинок Яаан, который мечется по своей палате, глядя на далекое зарево города, в котором перегорели страсти дня. Это зарево кажется ему терновым венцом, сиянием безысходности. И даже молодой бодрый Свен, который нравится женщинам и умеет играть в «естественного человека», болезненно страшится близости.

Сближение для всех них страшней одиночества. Они не приемлют его кожно, телесно. Они с испугом отталкиваются от людей и не переносят *близких*.

Вот почему они так враждуют с женщи-

ной и не любят детей. Дети вызывают у них мысль о проигрыше, о напоре нового поколения, которое вытолкнет их из жизни. Они не хотят иметь детей, а если те у них появляются, то они просят убрать их с глаз. У Арне есть жена и дети, но он ни словом не обмолвливается о них. Руубен бесплоден. У Яаана есть сын, но он воспринимает его как партнера по бегу, который обходит его на дорожке.

Они с брезгливостью думают о собственных женах, любовницах, приятелях. Их острое зрение отмечает дефекты в их лицах, несовершенства. Почти каждое лицо искажено ракурсом неприятия, неприязни. У Айна Саарме «короткое тело и короткая шея, а на шее непропорционально круглая, как шар, голова», у его жены Евы — маленькие хищные зубки, Тоонельт — гора мяса, поросшая волосами, а Магнус Тээ — «крокодил», блещущий стальной улыбкой вставных зубов. Жена Агнес напоминает Яаану «сонную Горгону», он с отвращением смотрит на лысину Геннадия, своего сослуживца, покрытую потом. Да и родной сын, второй Яаан, кажется ему чем-то «сморщенным» и «свекольно-красным».

Глаз видит только ущербное, распадающееся, стареющее. В молодом и здоровом его раздражают чрезмерность, выпирание плотского. Герой не прочь попользоваться плотским (он— любитель такого рода ощущений), но, попользовавшись, он тут же готов презирать его.

Особенно этот мотив физического неприятия мира силен в «Усталости». Здесь что ни лицо — то испорченный снимок: оно или передержано или недодержано в проявителе. Лица

бледны и подкрашены слабым светом неона, этого ночного солнца Таллина. На них — отражения вывесок и реклам, яркость которых приглушена туманом и моросью. Из этого тумана выплывают то женщина с чем-то облезлым на плечах, то швейцар с холодным лицом и рыбьими глазами, то «земляничномыльный» Рауль, то старик с сиплым смехом, певец с чахлым голосом... Руубен Иллиме смотрит на них или через стекло кафе, или из окна больницы, где он лечится от пьянства. Здесь уже не ночь, а день, но день пепельносерый, как халаты больных, и во дворе психиатрички больные кидают кошкам хлеб, а потом швыряют в них камнями.

Мир вокруг Руубена как бы облучен усталостью. Он двигается и живет замедленно, а если и убыстряет бег, то это похоже на истерику, на какие-то дерганья, на агонию.

И даже женщина не может спасти его от одиночества. Наоборот, она усугубляет его, ибо сближение с ней минутно и вызывает стыд. Сближение с Маарьей Каррик происходит на холодной постели в пустой квартире профессора Каррика. Еще не прошли положенные сорок дней, отведенных для его памяти, а Маарья и Руубен уже согрешили, но согрешили без чувства, без интереса. С тоскою глядит Руубен на свою возлюбленную, которая пришла к нему в больницу, представляя ее «грустные пуговичные соски» под платьем и думая, что если он когда-нибудь коснется их, то «только из чувства долга». Лишь раз Маарья вызвала у него вожделение, и то это было в день похорон профессора, когда он увидел ее худые коленки, на которых обвис-

ли траурные чулки. Через них просвечивала ее белая кожа, похожая на цвет «воздушно-нежного ядра кокосового ореха» или на «живот ящерицы».

Белая кожа — это, кажется, единственное, что герой готов принять в женщине. Белая и нежная, как кокосовое молоко, кожа у Агнес, «белый овал» — Яаника в том же романе. Белизною бересты, белизной миндаля отдает кожа Кристины — героини «Реквиема для губной гармошки». Белая шея у Леа в «Усталости».

Все эти женщины похожи одна на другую. Они сонно-неподвижны, меланхолично-вялы. Они возбуждаются только тогда, когда речь заходит об их прямом деле — деле продолжения рода. Пожалуй, одна Леа исключение из этого списка: она девочка. Но и ей, как думает Руубен, предстоит рожать, и она превратится в женщину.

Сонность женщины, ее равнодушие к игре, которую ведет мужчина, и раздражает героя Ветемаа. В противоположность ему, она *знает, что делать,* и пребывает в равновесии этого знания. Он же все время срывается, рефлектирует, нервничает, впадает в амбицию. Гибко-всеядный в отношении обстоятельств, он в отношении женщины вспыльчиво-амбициозен. Женщина для него не только партнер-антагонист, она сама природа, которая в своей большой игре отвела ему ничтожную роль. Он смертен, а она вечна, он растерян, она спокойна. Она молча воспроизводит себя, не задумываясь, нужно ли это, морально ли это. Ее нравственный закон — само воспроизведение, и она твердо стоит на нем.

Бессмертность этого великого *белого,* отталкивающе-теплого, протягивающе-чужеродного, ощущает земной ум героя. Он силится постичь эту загадку, но не хватает духа. Самолюбие берет верх: обидно! обидно! обидно! И он топчет в своих монологах женщину, поносит ее. Зарясь на ее белую кожу, он ее винит в сластолюбии, алчности, ненасытности. Он сравнивает ее с личинкой, лошадью, пчелиной маткой, с круглой луной, с желто-глупой тыквой. Именно так думает о своей жене Яаан, сравнивая ее располневшее лицо с овалом тыквы. Тыква зреет вблизи покойницкой, ее питают соки компостной кучи, но она индифферентна к этому. Так же индифферентна Агнес к смертельной болезни мужа, потому что у нее в животе толкается новая жизнь. Так же безразлична Кристина к спорам, которые ведут герои «Реквиема» под крышей церкви. Видя ее тело, немец Курт готов в ожесточении пинать его ногами, бить по этому белому, мягкому, тупо-равнодушному к его страданиям. Он не хотел воевать, он не хотел убивать эстонцев, он не хотел спать с этой женщиной, которая чужда ему. Он восстает против того, что именно ей он должен был отдать свою первую ночь, не зная, что через несколько минут другой любовник Кристины Арне убьет его, а в ней останется существо, зародившееся от него.

Кристина в романе — та сила, о которую разбиваются все силы, на чьей бы стороне они ни находились. Цепь смертей идет от Кристины, как, впрочем, и цепь жизни тоже. Но ей до этого нет дела. Ни война, ни то, что отцом ее ребенка становится Курт, не могут изменить его желания. Кристина хочет рожать,

и против этого ее позыва бессильны и вражда социальная, и патриотизм, и атеизм, и вера.

В «Яйцах по-китайски» это ощущение женщины достигает наивысшего отрицания и хулы. Здесь достается самой богородице: та недалеко ушла от Агнес, от Кристины, от тыквы на компостной куче. Она так же готова бессмысленно делиться и множиться, лицемерно делая вид, что зачинает от святого духа. Как бы мстя им всем вместе — и Агнес, и тыкве, и беззащитно-мягкой личинке, и богородице, — Яаан проводит последний в своей жизни опыт: испытывает на щитоносках яд, убивающий их с максимальной надежностью. В составе яда используется вещество, издающее запах, пробуждающий у насекомых половое чувство. Они идут на этот запах, валят толпами и погибают в ядовитых испарениях. Наутро Яаан обнаруживает их плавающими и наполовину растворенными в опытной жидкости.

Но, увы, это не приносит ему спокойствия. Глядя на свои высохшие ноги, на кожу, приближающуюся к цвету кожи мертвеца, Яаан в страхе бежит под окна палаты Яааники и молит о пощаде. Он хочет *последний раз* побыть возле нее, отдаться ее теплу и, может быть, на миг почувствовать себя живым. Но и здесь его постигает фиаско. Яааника, облученная атомной пушкой, бесплодна. Она пуста, она сама говорит о себе: я «дупло», «падаль». И в ее зияющую пустоту уходит последний порыв и остатки жизни героя.

Это наказание, это насмешка. Жалкий трагизм этой сцены напоминает историю, случившуюся со Свеном Вооре в детстве. Тогда его

изнасиловала начальница в пионерском лагере. Мужеподобная тетя, славившаяся своим строгим голосом и приказами, она завела его к себе домой и грубо сделала с ним то, что обычно мужчина делает с женщиной. Свен почувствовал себя тогда червяком, которого сплющила и, использовав, выбросила за дверь сама природа.

Нечто подобное этой женщине появляется и в финале «Яиц по-китайски». Возвратившись из больницы (у него оказался не рак, а всего лишь доброкачественная опухоль), Яаан сидит на кухне и слушает транзистор. И из транзистора раздаются слова команды, которые произносит женщина, проводящая урок гимнастики. Яаан не видит ее, но представляет, и это его представление совпадает с обликом начальницы лагеря, изнасиловавшей Свена. Те же грубые жесты, физическая сила и безучастие к тем, к кому она обращается. Ирония судьбы: голос этой тети как бы пародирует желания и комплекс героя в отношении женщины. «Вместе! Врозь! Вместе! Врозь!» — раздается из транзистора.

Яаан слушает ее призывы, прислушивается к звукам шипящей яичницы на сковородке и видит, как синяя муха ползет по окну. Смерть, перед лицом которой он шел на исповедь, оказалась ложной. Ему нет даже и этого вознаграждения. Он остается жить — со своей психостенией, с желто-круглой яичницей на сковородке, с белой Агнес, хозяйничающей на кухне.

Куда же ушли его силы, во что они вылились? Что дали его плевки в себя, на которые он так рассчитывал? Кто он теперь? Все тот

же червяк, раздавленный жизнью, или воскресающий Одиссей, вернувшийся в свою Итаку?

Нет, он не Одиссей, хотя его скитания по безднам своей души напоминают Одиссею. Это тоже одиссея, но одиссея старения, разложения, безнадежного испускания потенции из пустоты в пустоту. В душе героя тоже просверлено дупло, это дупло нравственное, и даже избавившись от рака, он не избавится от него. Духовно-творческое выедено, осталось плотское. Вот почему так хватается за него Яаан, так пытается за него зацепиться. Вот почему он бежит к Яаанике, чувствуя *«дрожь настоящего»,* эту подмену бессмертия. «Слепое, тупое, случайное дало мне жену...» — рассуждает он и хочет слиться с этим тупым и случайным и исполнить его волю. «Плодитесь и размножайтесь!» — кричит он, не желая знать о перводвигателе «колеса»: пусть «карусель вертится!». Измотав себя в фальшивой игре, он счастлив ухватиться за спицу этого колеса и на ней повиснуть. Он капитулирует перед прошлым и будущим, ища спасения в настоящем.

Даже свою собственную болезнь, разрастающийся и разбухающий в нем рак, Яаан готов возвести в ранг творца, ибо это творчество плотское. Описание рака, цветов его внутренностей, их пресыщенно-тортных и сладких красок производят в романе впечатление картины, созданной яростной кистью. Расти, расти, расти! — вот призыв рака, призыв максимализма плоти, претензии ее, ее зарвавшегося честолюбия. Оно сродни подпольной гигантомании героя Ветемаа. Он тоже посягает на

все и так же смертельно-язычески готов неистовствовать в отрицании и в плотской страсти.

Еще в детстве Яаан вычитал в книге о китайской кухне рецепт, по которому можно приготовить сладостнейшее блюдо из куриных яиц. Для этого их надо зарыть в землю и через несколько лет вынуть. Яйца превратятся в лакомство, равного которому нет на свете. Вот кащеево яйцо болезни — безумная жажда насладиться. Она — исток, первая клетка, из которой вырастает то отталкивающе-страшное, что рисует воображение Яаана. Яаан зарыл эти яйца в землю — одно из них было еще живым, оно билось, как бьется сердечко ребенка в животе матери. Он зарыл его, убил его, чтоб животно упиться сладостью, произросшей из его гибели. Вот первое преступление, первый шаг к пустоте.

Это поедание, пожирание внутреннее мастерски написано Ветемаа. Здесь чувствуешь, что он поэт, что для него *фиксация* состояния, анатомирование его важней сюжета и ухищрений фабулы. Он поэт-рентгенолог, патологоанатом, направляющий свой луч на болезнь, именуемую распадом. Его описания этой болезни вдохновляюще-точны, почти эпичны. Этот негативный эпос создает особую поэтическую атмосферу его романов, которые можно назвать романами ночных откровений.

Ночью человек как бы остается один на один с миром, иллюзия синего неба и облаков разрушается: открывается черный провал, усеянный звездами. «Кто мы в этом провале? Кто бросил нас в него и зачем?» — спрашивает он. Даже Яаан готов думать, что где-то на

краю темноты есть лачуга, в окне которой зажжен огонь и в которой живет кто-то, кто *знает,* зачем мы живем.

О том же думает и Арне в «Реквиеме для губной гармоники». Роман этот более чем какой-либо другой экспериментален. Здесь точно расставлены фигуры на шахматной доске, заранее опробованы обстоятельства. Экспериментируя, Ветемаа в каждом романе варьирует фон, который по-своему должен испытать его героя. В «Монументе» это наши дни, в «Усталости» 1949 год, в «Реквиеме» война. В «Яйцах по-китайски» это рак, близость смерти, итоговая ситуация.

В «Реквиеме» война должна все поставить на свои места, всему дать оценку. Война сводит трех героев в церкви и заставляет их выяснять отношения. На этот раз бескровной игры быть не может, игра сознательно устраивается так, что кровь — неминуемая расплата за поступки. И в этой ситуации посредник спора — пастор Якоб ничего не может изменить в мирских делах. Он бессилен помочь Хейки, Арне и Йоханнесу. Так же бессилен и его бог. Он не воспротивился приходу немцев на эстонскую землю. Он дал Курту возможность убивать эстонцев. Он же смотрел с неба, когда Арне убил Курта. Он и теперь смотрит с креста на то, как Йоханнес убивает Хейки. Кулак Йоханнес за свою мызу «всадил бы пулю в живот самому Господу Богу», чего же ему стоит всадить ее в живот рабочему парню Хейки? И один Арне — вечный ветемааский рефлектер — остается в стороне. Он остается жить, чтоб понять, что здесь произошло.

Ситуация романа вторична, но первородно-подлинны чувства героя, его тоска по поводу несоединимости с миром, тоска одиночества. Это его родная стихия, и он в ней силен. И здесь, на какой-то грани иного сознания, на грани отчаяния в день смерти Хейки, он возвышается до порыва, который зажигает над его судьбой оправдательную звезду. Он поднимается на крышу колокольни и с нее видит землю — песчано-неяркую Эстонию, и не только ее, а всю Землю вообще, всю природу, весь живой мир, который вдруг оказывается не чужд ему.

Этот момент прозрения, момент выхода из слепоты эгоизма в чистое видение веры — высшее достижение его ослабшего духа, как и высшая точка в беспощадно-реалистической прозе Ветемаа. Здесь возникает органный мотив *вечного единства*, неистребимого *братства* всего сущего, братства деревьев, людей, камней, песка, неба, птиц, личинок, жуков, стогов сена, рыб в ручье. Ни к чему этому герой не испытывает теперь враждебности. Все приемлет и благословляет его дух, в котором тоже занялось *утро*.

Сцена на колокольне происходит утром. Это единственное утро в жизни героя Ветемаа, которого тот не боится, которому отдается без страха. До этого его тревожил свет дня, ему казалось, что он выставляет напоказ его бесшерстно-гладкое тело, его помыслы. Призывая ночь, он гнал свет — свет разоблачающий.

Теперь он радуется ему. На этой высоте сознания, минуты непрочного воссоединения с миром он ничего не боится. Страх — вечный

спутник его отрицающей мысли — покинул его. Он дал место надежде, свободе, освобождению.

Что ж, не поздно еще и для него.

VII

Объясняя свое бегство из Ленинграда, Виктор Конецкий цитирует Данте:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины...

Правый путь Конецкого лежал через трехтомный роман-эпопею. Он сел его писать в тридцать пять лет. Но роман не получался. Мысль о недостатке знаний грызла автора. Он «вдруг узнал, как поразился Томас Манн вопросом, который Чехов все задавал и задавал себе: «Не обманываю ли я читателя, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?»

«Это поразило и меня, — пишет В. Конецкий. — Я точно знал, что не могу ответить на важнейшие вопросы современности... Роман рухнул. Город давил на мозг».

Но и вырвавшись из города, он ничего не сумел сделать. В деревне тоже не писалось.

Тогда, вспомнив, что он еще и моряк, Конецкий нанялся старпомом на СТ-760 и пошел в рейс на север. Он не раз плавал в этих местах, но сейчас ему было все равно: хотелось «уйти в кусты, смыться».

Грубо говоря, Конецкий «бежал в кусты» от литературы. Он нырнул в эту стихию, как ныряет рыба, спасаясь от избытка воздуха. И

сразу задышал вольнее: посыпались шутки-прибаутки, пошел морской юмор.

Юмор этот для В. Конецкого живая вода: он омолаживается в нем, освежается. Он выныривает из него поздоровевшим и чистым, чистым от груза проклятых вопросов. В юморе растворяется и его серьезность. Он тает, как алхимический пар, как наваждение. Все это наваждения разума, уверяет нас В. Конецкий, они исчезают, когда берешься «работать настоящую работу».

А что ж писательство — не настоящая?

«Писательство не мужское дело, — отвечает Конецкий. — Чего-то не хватает».

Перед нами образ двоящейся личности — личности не такой уж новой в литературе. Почти всякий литературный герой меж чем-то двоится: между необходимостью и совестью, любовью и долгом, между недюжинным даром натуры и бедностью обстоятельств, которые не дают ему проявиться. Да и образ литератора, недовольного бессилием слова, — неизбежная дань всякому путешествию, всех путевых заметок, написанных литераторами.

Попробуем разобраться, чем отличается от них герой записок В. Конецкого.

Если снять слой морского юмора, сбить эту пену с поверхности его книжки, то в глубине обнаружится исповедь, достойная внимания. Всякая исповедь тем и хороша, что она — документ данной личности и данного времени. Личность так или иначе представляет время, хотя живет она по своим законам, свойственным только ей и лишь опосредствованно вступающим в контакт с обстоятельствами. Личность — это не только писатель Конецкий и

моряк Конецкий. Это, скорее, человек его поколения, чья молодость пала на пятидесятые — шестидесятые годы, а детство — на войну.

Сколько бы не ерничал автор «Соленого льда», у него есть своя ахиллесова пята, и эта пята — детство. Как звук скрипки, врывается в его повествование воспоминание о детстве, о замерзшей Неве, о блокадном Ленинграде, о голоде и смерти. Та набережная Лейтенанта Шмидта, от которой он начинает свое путешествие и которой он, кстати сказать, его и заканчивает, — как берег начала жизни, как точка, от которой начинается все. Именно здесь когда-то маленький мальчик встретил матроса, который помог ему набрать из реки воду. Вода нужна была для больной матери, умиравшей от голода.

О чем мог мечтать этот маленький человек? О глотке воды, о кусочке хлеба, который согрел бы желудок. Для него этот матрос, помогший ему, был и мать, и отец, и бог, и герой. И пусть он оторвал ручку от чайника, пусть не помог донести его до дома, он сделал к мальчику движение добра. Этого было достаточно.

В. Конецкий пишет, что с детства его героями были лейтенант Шмидт и Щорс. Он рос как все мальчишки. В его сознании *ничего не было* до лейтенанта Шмидта и Щорса. От этого, как от края земли, для древнего человека, начинался отсчет.

Ведя свой отсчет от набережной Лейтенанта Шмидта, В. Конецкий ведет отсчет своего поколения и своего времени. Он не посягает на все время, на историческое время, время абсо-

лютное. Стоит ему обратиться мыслью к глубинам этого времени, как он пасует. Он съеживается, как улитка, и прячет голову от темноты, которой веет из бездны. Ему хочется под солнышко настоящего времени, под свет, под небо, которое он помнит со дня рождения. Здесь его окружает знакомое и понятное, в этом мире он *свой,* он что-то значит.

Правда, бездна тянет к себе, напоминает. Но он отталкивается от нее, спасаясь в пределах отпущенного ему времени. Он хочет действовать и выяснять себя только в этих пределах, на большее он не претендует. Его плавание протекает в реальных водах.

Свою связь с прошлым герой «Соленого льда» осознает элегически, лирически. Он не пробует ощупать эти отношения разумом. Видя могилы на острове Вайгач, видя жизнь рядом с ними и сознавая свою причастность к жизни, прожитой до него, он понимает, что жизнь и смерть — одна жизнь, но дальше этого понимания не идет. И когда с темных берегов Невы, мимо которых проплывает его СТ, веет ветром далеких веков, это образ, а не мысль. Мысль В. Конецкого ускользает в образ, в настроение. Она женственна, чувственна эта мысль, она часто уходит в сторону. Мир мысли В. Конецкого музыкален, но в нем звучат часто знакомые ритмы.

От чего это? От бедности? От пустоты? От слабости таланта? Нет.

Такова природа В. Конецкого. Бравируя грубостью и просоленностью морского волка, он, однако же, очень чуток к поощрению, к добру. В его памяти все время стоит образ замерзшей Невы и мальчика посреди нее,

жаждущего участия. Этот мальчик он сам, и он остался таким же, несмотря на то что вырос.

Жажда сочувствия и любви, единения с теми, кто рядом, гложет и гложет его. Может быть, ею объясняется его отталкивание от писательства. Все-таки оно — сугубо личное дело. Оно отделяет от людей, выставляет пишущего за круг обыденной жизни — той жизни, где и есть тепло, понимание и доброта.

Вот отчего В. Конецкий и воюет с ним. Его нападки на писательство — это атаки на одиночество, на отделение, выделение из жизни, на противопоставление себя ей. Слишком силен в нем инстинкт любви. Писательство — эгоизм и отчуждение собственных чувств, собственного существования. Человек отделяется от своей жизни, воссоздавая ее. В. Конецкий не хочет этого. Он не хочет сочинять жизнь, он хочет жить.

Поэтому, прервав на некоторое время свое путешествие и вновь превратившись в литератора, он тут же бежит обратно. Он острит над своими коллегами-литераторами, над своей машинкой, над необходимостью описывать чьи-то поступки. Его присутствие на теплоходе «Вацлав Воровский», чье плаванье он должен освещать как корреспондент, — сплошная эксцентрика и издевки над своей глупой ролью. Он высмеивает свое положение в литературе, свои сценарии и свою известность. С легким сердцем покидает он туристское судно, чтоб снова стать моряком, — на этот раз четвертым помощником капитана на пароходе, идущем в Атлантику.

В раздвоении и неуверенности герой В. Конецкого хочет опереться на что-то прочное, сильное. Ему нужны моральные постулаты, с помощью которых он мог бы держаться на зыбкой волне. Не находя их в себе, он ищет их *вне* себя — и находит. Это люди, которые работают вместе с ним, моряки, попутчики по рейсу. Он останавливает свой взгляд на мотористе Сергее Сергеевиче, пережившем Бухенвальд. Глядя на спящего Сергея Сергеевича (они вместе возвращаются в поезде из Салехарда), он думает: «Мне совестно, что мои руки не такие». Он уважает седины Сергея Сергеевича, его морщины, его тяжелые рабочие руки. В. Конецкий стыдится своих рук — рук писателя. Он вспоминает о военном прошлом моториста, о том, как тот героически отбивался от немцев, как мок в холодной воде и выжил в Бухенвальде, и спрашивает себя: «А что делать тем, у кого нет такого *оправдания?*»

Он ищет «оправдания» своей жизни.

Почему так слабо в нем чувство уверенности в себе, в том, что его жизнь сама по себе — без оправдания — имеет смысл. Конец этой нитки тянется из того же детства. Оно — голодное и холодное, пустое на радости и счастье — гнетет его своей неосуществленностью, несостоятельностью. Не было детства, не было и юности — послевоенный голод, быстрая учеба в училище, не лезшая в голову наука и сразу работа, работа, работа. И вот теперь, когда он стал писателем, когда научился писать о человеке, он понял, как мало отпустила ему судьба, чтобы учить других.

Функция учительства смущает его. Как он может учить, когда он сам невежда? Какое он право имеет на это?

Эта неуверенность в собственном праве *быть* симптоматична для героя В. Конецкого. Она проходит через всю книгу, через всю исповедь его.

С одной стороны, его мучит моральная недостаточность, с другой — недостаток культуры. Эти мучения хорошо вырисовываются при переходе с берега на корабль. Оказываясь на палубе, в атмосфере беззлобной «травли» и физического напряжения, В. Конецкий легко сбрасывает с себя груз озабоченности, груз вечных проблем. Ему просто живется и просто думается. Обязанность думать, отвечать на загадки сознания, сбрасывается за борт. Тут достаточно понять ближнего в его «ближних» потребностях. Тут никакая «философия» не нужна. Стой свою вахту, будь человеком, не заставляй других работать за тебя — и ты на месте.

Но от себя-то не уплывешь. Конецкий хорошо чувствует, что писательство — та же стихия, и стихия мощная, непреоборимая. Как в клубящейся далекой туманности, различает он в ней горящие звезды, свет которых ослепляет его. Он боится этого света, боится ослепления и затерянности в этом свете. «Зачем писать самому, когда гениальные поэты уже описали все вокруг?» — спрашивает он себя. Страх перед притяжением звезд культуры — это страх перед самой культурой, необъятностью и всеохватностью ее.

Лучше здесь, на этой реальной палубе, в реальном маршруте, в пределах реально поло-

женного на рейс срока — чем там, где нет границ и где само время вытягивается в бесконечную линию и нет под ногами твердой опоры, рассуждает Конецкий. Лучше бок о бок с Сергеем Сергеевичем, с такими, как он, чем в странно-отвлеченных отношениях с ними посредством отвлечения от них, наблюдения и переосмысления того, что они делают где-то *там,* наверху. Это *там* — опять-таки писательство.

Литература не дает постоянной прописки в сегодняшнем времени. Она рассчитана на категории иные, на существование, зародившееся в конкретном времени, но не ограниченное его сроками. Она не «оправдание» в глазах Конецкого.

И все же притяжение ее велико. Все-таки он чувствует «прекрасность литераторской судьбы», хотя и страшится отдаться ей. Страх решиться на это преследует его. Он боится потеряться в ней и потерять себя.

Он боится повториться, боится из-за внутреннего страха не суметь сказать что-то значительное. «Книги связывают с человечеством, но отторгают от непосредственной жизни, — пишет Конецкий. — Умные мысли других людей выявляют хилость собственного мышления, и появляется страх. Читать книги великих людей не опасно только до поры, пока не почувствуешь ослабления воли к творчеству, а это и есть признак недоброкачественности таланта».

Недоброкачественность таланта — это та же неосуществленная жизнь, только в искусстве. Страх появляется от того, что какая-то клетка в чувстве собственного достоинства не

заполнена. Он исходит из вакуума, из пустоты, из голода, который не может насытиться.

Ночью герою снится сон. При свете свечи он листает рукопись Достоевского. Он «читает прекрасные, гениальные фразы, картины, созданные в рукописи словами». И вдруг спиной чувствует присутствие кого-то. Оглядываясь, он видит, что к нему идет темный человек. Душа его цепенеет, он хочет кричать, но не может. Страх броситься на пришельца сковывает его. А человек тянется к свече. Он хочет погасить ее.

Сон этот символичен. Страх, что кто-то погасит свечу, не даст насладиться великим — страх недожить, недочитать, недолюбить, недоосуществиться. Он всюду с героем Конецкого.

Прекрасные слова в рукописи Достоевского — это искусство, которое нужно защитить от собственной боязни отдаться ему, поверить в него, как в оправдание. Темный человек — это ты же сам, торопящийся загасить свечу, боящийся обжечься. Страх, что кто-то погасит светильник — это предупреждение себе, что никто этого не сделает *кроме* тебя.

На таких полюсах испытывается *цельность* души героя «Соленого льда». Он жаждет цельности, тянется к ней и сознает ее недостижимость. Он уже раздвоен, и раздвоен самим страхом быть цельным.

Как испытание — традиционное испытание всякого героя — встает перед ним женщина. Она проба его, выявление его смелости и решимости освободиться от страха.

Женщина посещает героя Конецкого в мечтах. Он слышит ее красивый грустящий голос

по радио, видит ее пришпиленной к стенке каюты на фотографии (прекрасная блондинка, Мерлин Монро), она мелькает ему как видение на невском льду в новогоднюю ночь. Живая женщина появляется в книге дважды. Первая—Франциска, горничная из югославского отеля, где герой остановился на ночь. Она возникает и как видение, и как реальность. Без слов герой и Франциска понимают, что *что-то* между ними произошло. Что-то случилось помимо их воли и сделало необходимым встречу.

Чувствуя это, понимая, что и Франциска это чувствует, герой все же не решается ни на что. Он нудно томится в своем отеле, скучно иронизируя над эстетствующими спутницами, над глупостью людской, а сам, как спасенью, радуется возможности *не пойти* туда, где ждет его женщина.

К счастью, в городке гаснет свет. Гаснет свет и отрезает Франциску. Теперь *можно* не идти, есть оправдание тому, что он не пойдет.

Здесь оправдание уже иного свойства. Это оправдание страха, оправдание своей слабости перед лицом естественного. Франциска — не кинематографическая Мерлин Монро, не далекая женщина из радиоприемника. Она и не девочка на Неве, которую герой наблюдает издали. Эта женщина стоит перед тобой и требует только одного — чтобы ты не боялся.

Но герой тушуется. Утром он бежит, крадучись, к морю, омывается в нем, садится в автомобиль и уезжает. Он закуривает сигарету, ощущает упругую силу ветра, бьющего ему в лицо, и переживает «грусть расставания с

Франциской». «Вираж, еще вираж. Жжих! — мостик через ручей. Роща. Тень и свет на ветровом стекле. Вжжих! — встречная машина. Опять вираж. Стадо баранов, бредущее вдоль правой обочины. Дисциплинированные бараны второй половины двадцатого века. Можно не бояться, что какой-нибудь молодой баран метнется на шоссе».

Молодой баран — это о себе. Это он не метнулся на шоссе, боясь попасть под колеса. «Я хотел, чтобы ничего не вышло», — говорит он себе и повторяет: «как грустно».

Несмотря на беспощадность этого сравнения, герой Конецкого все же грустит красиво. Он как бы наслаждается этой грустью, этим поношением себя, как искуплением своего страха. Не жесткие слова о самом себе, а грусть венчает его размышления.

Снова обращается он к далекому образу, образу чистой женственности, который недосягаемостью своей манит и позволяет тянуться к нему. Это уже не женщина, это богиня. «И там, — читаем мы, — где море встречается с землей, все особенно. И люди, живущие на берегах, особенные люди. Они первыми увидели, как из пены морской волны, вкатившейся на гальку, из смеси утреннего воздуха и влаги родилась самая красивая, нежная, женственная женщина, самый пленительный образ человеческой мечты — Афродита...»

Что и говорить, Франциска — не Афродита. Но мечтать об Афродите легче, чем любить живую Франциску. Ее можно безнаказанно вовлекать в свои игры: она — призрак.

А как же тогда ставка на жизнь, которой так гордится моряк Конецкий? Как заявления

о том, что жизнь выше искусства, выше фантазии?

В книге есть еще встреча с одной женщиной. Происходит она в вагоне поезда, где едет герой «Соленого льда». Он пьян немножко, но пьян не от водки, а от тоски по оставленной палубе, которую он покинул с радостью, но которая теперь — на расстоянии — кажется ему надежней земли. Он полон сочувствия к себе и к своему одиночеству и, конечно, грезит о женщине. О чем может грезить моряк, когда слегка пьян и свободен от вахты?

И женщина появляется. Она требует предъявить билеты. Герой разочарован, но не сдается. Всеми силами старается он продолжить игру, вовлечь женщину в те отношения, которые он выдумал. Но сказка разбивается о быт. Богиня в железнодорожной форме всего лишь контролерша. У нее на уме одно: поймать безбилетника, оштрафовать его. Неутоленный и злой сходит герой с поезда, так и не попрощавшись с ней.

Женщина эта красива, но герою в ее присутствии скучно.

Он ищет совершенства, идеала, он согласен только на Афродиту, но ее нет. Может, он преувеличивает? Может, его страх приблизиться к женщине — это страх приблизиться к прекрасному? Возвыситься до него, стать на его уровень?

Прекрасное есть, но оно на той высоте, куда закрыт доступ герою Конецкого. Он может лишь удивляться величию его, склоняться перед этим величием. Но он никогда не дерзнет переступить разделяющую их черту.

Он станет спасаться в юморе, «травить» морские истории, скрываясь за смехом, который болью отдается в его душе. Ибо, смеясь, он не забывает, кто он.

Конецкий много острит на страницах «Соленого льда». Иногда его шутки действительно солоны, но чем солонее они, тем открытее он в своей неуверенности.

С давних пор литература предлагала герою три испытания, которые становились тремя пробами его духа. Эти испытания были: обстоятельства и отношение к ним, отношение к женщине и отношение героя к самому себе. Все это вместе было испытанием жизнью, и если герой выдерживал, он оставался.

Он мог споткнуться на любви, на самооценке, на вражде с обстоятельствами. Но, потерпев поражение в одном, он мог спастись в другом. Впрочем, это было спасение уже неполное, неабсолютное.

Герой Конецкого согласен и на него. Его мучит призрак вершин, но он согласен оставаться и у подножия их. Он не претендует на большее, ему достаточно знать, что высота существует. Женщина — тоже высота. Она не только земная женщина, к которой стремится земной мыслью герой его. Она образ природы, она идеал, а страх и идеал несовместны. Страх всегда недостаточность, ущемленность, идеал — полнота, полное проявление сил, безоглядное их проявление.

Вот почему способность любви — мера способности жить и отдаваться жизни. Любовь бесстрашна, она не *оглядывается.* Она не только влечение физическое, она смелость *быть,* говоря словами Гамлета. Боязнь прикоснуться к

Офелии была у Гамлета боязнью философской. Он боялся осквернить высоту своих помыслов. Земная любовь не могла дать ответы на вопросы духа. Гамлету нужно было немедленное и полное разрешение *всех* вопросов. Любовь к *одной* женщине не могла ему этого дать. Для Гамлета отдаться любви к Офелии — значит пасть с высоты, истратить себя в чувственном.

Для героя Конецкого это было бы высшее счастье. Он готов полюбить одну женщину и хотя бы в этом самоутвердиться. Проявиться, выявиться, выложиться *до конца,* не боясь, что страх остановит тебя.

Герой Конецкого борется с собой, а не с обстоятельствами. Поэтому выход *слова* (помните иронию Гамлета над словом: «Слова, слова, слова»?) для него освобождение. Он освобождается в писании, в исповеди.

Нет лучшего средства изгнать страх, как сказать: «Я боюсь». Сказать так, чтоб *все* слышали. Слово, сказанное и высказанное, лечит. Именно в этом выход, а не в том, что писатель Конецкий превращается в моряка Конецкого и отправляется на перегон.

Бегство на перегон — освобождение внешнее. Все равно и на палубе Конецкий остается писателем. Он остается им и на «Вацлаве Воровском», и когда пересаживается с него на самолет и летит в Париж. Он писатель и на набережной Сены, в музее Ива Кусто, на могиле Герцена. Он всюду всевидящ и всенаблюдающ, и всюду его жжет потребность излиться, истратиться в слове, отдаться ему без оглядки. Этот процесс — источник внутреннего напряжения «Соленого льда». Это книжка о путешествии, и

это — попытка исповеди, попытка преодолеть страх и выйти на духовный простор. «Нас тянет в огромные пространства вод, — пишет Конецкий, — не потому, что мы водолюбивые существа. Мы можем утонуть даже в бочке питьевой воды. Мы любим не воду, а ощущение свободы, которое дарят моря. Наш пленный дух всегда мечтает о свободе, хотя мы редко даем себе в этом отчет».

VIII

Когда я смотрю, как люди в метро читают книги, я понимаю их. Времени нет, каждая минута на учете — и, спасибо, есть несколько праздных мгновений, когда можно вытащить из портфеля книгу и полистать ее. Именно полистать, потому что читать всерьез от остановки до остановки невозможно. Глаза бегут по строчкам, торопятся вместе с поездом, спешат поспеть до очередной главы, как он — до станции. И уж тут не до вникания в слово — тут бы смысл схватить, уловить интригу, запомнить, как героев зовут. Чтоб на следующий день, когда опять втиснешься в вагон, раскрыть ее на заложенном месте и, держа в уме сюжет, имена и смысл, подключиться к тому, от чего через несколько минут вновь отключишься. В таких случаях чем книга полегче, чем ближе к поверхности ее идея, чем энергичнее она раскручивается, тем больше шансов, что она будет дочитана в короткий срок.

И появляется литература, которая рассчитана на этот спрос. Это литература тонких журналов, альманахов, сборников, а также собственно книги, которые хоть и толсты, но ори-

ентируются на интерес «тонкий», легкий, мгновенно-отрывистый, исчезающий, как голубой вагон метро. Скрылись два его глаза, и ты забыл уже, с кем ехал, на кого смотрел, кто стоял рядом, какое у него было лицо. Загороженный от толпы книгой, ты и подавно не видел лиц, лишь скользнул по ним, смазал взглядом все лица в одно, листнув их, как свою книжку. Ничто не задержалось в сознании, не занозило его, а пролетело, пахнуло, даже опахнуло приятно ветром: не о чем вспомнить — легко, пусто!

Когда я смотрю на эти уткнувшиеся в бумагу глаза, вижу, как бегают они от края страницы до края, а палец уже занесен, чтоб перелистнуть ее, я думаю, что книга тут — то же, что удобная ручка, за которую можно держаться, свистящая скорость поезда, сиденье на поролоне, то есть комфорт, сервис, который просит, чтоб им воспользовались, который для того и создан.

Все мы жаждем комфорта и приветствуем его. В быту он—удовольствие, удовлетворение наших прихотей и желаний. Его немедленный отклик на моду, на спрос, на призыв потребителя радует. Но комфортная литература — явление скорей грустное, чем приятное. Ее массовость, изобильность, создающие иллюзию обеспечения духовным продуктом, наводят тоску. Это тот сервис, которого, как мне кажется, мог бы избегнуть читатель.

Доказательству этой мысли и посвящены мои заметки. Я взял для рассмотрения несколько повестей, опубликованных в тонком журнале, а потом изданных в сборниках прозы их авторов. Это не самое худшее из того, что пе-

чатается. Это не аномалия, не кричащее, не выходящее из ряда вон. Я имел дело с бытом этой литературы, с ее повседневностью, с тем безусловным стандартом, который типичен для ее индустриализованной техники.

Кстати, о технике, о способах изготовления этой продукции мне и хотелось поговорить прежде всего. Потому что нет иного средства убедить читателя в том, что это плохо, как показать ему, *как* это делается.

А делается это довольно просто.

В одном городе живет женщина. Она работает в больнице медсестрой. У нее есть муж, есть сын, но она недовольна судьбой. Муж ее слишком занят домом, приобретением мебели, созданием уюта. Ее же сердце жаждет другого. Она ищет высокого, светлого, вдохновляющего. И находит. Антипод ее мужа и его восприемник оказывается, кем бы вы думали?.. физиком-атомщиком. Она еще ничего не знает про его физику, но на постели у него (физик лежит в больнице) стоит какая-то машинка, на которой он все время считает и считает. Таинственность его занятий и высокий лоб говорят сами за себя. Женщина влюбляется в него и вручает ему свою судьбу.

А муж? У него брюшко «плавным овальным козырьком нависало на поясной ремень». Кроме того, он все время что-то мастерит и вырезает из дерева. Одно слово, мещанин.

А антипод? С ним... можно смотреть на крыши. Раньше она никогда не видела крыш своего города, но теперь, вознесшись в любви, она как бы и взглядом вознеслась и прозрела. И увидела крыши, сияющие после дождя. Крыши — не просто крыши, они — символ, символ

возвышения, обновления, свежести. Символ — это лучшая передача чувств, лучший способ сказать о них не в лоб, не навязчиво. Зачем писать, что жизнь женщины пуста, лучше написать: «из ее ящика что-то вынуто». Читатель, может быть, не сразу поймет этот тонкий намек, но если его повторить раз, другой, третий, он непременно откликнется. И будет благодарен: все-таки и его сложность учли, и его сообразительности поверили.

Впрочем, я должен назвать повесть, о которой идет речь. Называется она «Погоня за ветром», автор ее Иван Корнилов. Героиня повести все-таки уходит со своим физиком. Но, чтобы она окончательно уверовала в его интеллектуальную мощь, он должен показать ей свою работу. Все еще находясь на положении больного, Сторожев (так зовут физика) достает с помощью Саши (это имя героини) свою одежду, и они на такси отправляются за город. «У подножия холма он велел таксисту подождать, а Сашу пригласил с собой. «Здесь близко», — сказал он, и они пошли. Скоро они оказались на краю глухого буерака, поросшего кустарником, и на их пути оказался столбик «Запретная зона». Недалеко за столбиком виднелась проволочная ограда. Здесь Сторожев остановился и стал слушать. Невнятный звук доносился издали и как бы из глуби. Время от времени он становился явственней, и тогда земля под ногами чуть заметно подрагивала, а вслед за тем возникало какое-то глубинное утробное движение, будто бы тысяча непомерно и неправдоподобно больших машин, *расшатывая материковые устои* (курсив здесь и далее мой. — *И. З.)*, выдирались откуда-то из глу-

бин, из своего подземного плена, на вольный свет.

Этот звук и эта тряска земли были то, ради чего Сторожев так стремился сюда. Он каждую секунду неуловимо менялся в лице, каждый миг становился для Саши новым. Когда звук садился, Сторожев тоже как бы садился... Но вот звук нарастал, и Сторожев вместе с ним как бы вырастал тоже: он распрямлял плечи, яснел лицом... После очередного сбоя звук ровно возрос и вскоре набрал такую могучую силу, что Сторожев еще раз, совсем уже по-новому преобразился. Он показался Саше безумным...

— Слава богу, раскочегарили!

Где-то вдали и в глубине случилось, как видно, что-то такое, во что Сторожев верил и не верил.

— Слава богу, раскочегарили!

И тут он внезапно угас, на глазах постарел, как человек, прошедший тернистый путь и теперь оказавшийся в гавани...

— Наука — она как горизонт... Сколько ни идешь — все перед тобой горизонт. Чем больше узнаешь, тем большего и не знаешь. Это моя жизнь...»

Конечно, Женя (бывший муж Саши) не знает таких слов. Конечно, ему с его резьбой по дереву не под силу такие переживания. И он блекнет перед загадочным Сторожевым, который говорит красиво и делает *что-то*. Между прочим, а *что* делает Сторожев? Что означают все эти «тряски земли» и многозначительные распатывания материков? И как они с Сашей попали в «Запретную зону» и в непосредственной близости от этого таинственного «что-то»

стоят и разговаривают? Не взяли бы их за это в реальной жизни, мягко выражаясь, за воротник? И не отправили бы обратно в больницу?

Но для автора реальности неважны. Если б ему было дорого нечто конкретное, он должен был бы объяснить, что же все-таки раскочегарили там в лесу и что выдралось из глубин земли на вольный свет. Но он, по-моему, и сам не знает. Да ему и ни к чему. Чем загадочнее, неопределеннее и секретнее будет работа Сторожева, тем лучше. Тем весомее она будет выглядеть в глазах читателя, тем ничтожней рядом со Сторожевым покажется краснодеревщик Женя.

Несчастный конкретный Женя, чьи пальцы слегка касались дерева, мягко и быстро простукивали его, терпит поражение перед этим супергигантом, сотрясающим основы основ. Он прямо-таки уничтожается на наших глазах. И Саша чувствует, что ящик, из которого было что-то (опять что-то!) вынуто, опять заполнился. Она не обращает внимания при этом на то, что ее сын Андрейка остается без матери, а несчастный Женя — без жены. Она гонится за ветром, а *ветер* — это Сторожев, это движение, развитие, это «царство крыш и над ними весеннее небо».

В другой повести это уже не небо, а «шапка, закинутая в небо», — символ высоты идеала, высоты добра, к которым должен стремиться человек. Повесть так и называется «Шапка, закинутая в небо» и рассказывается в ней о мальчике Паате, который упал с балкона и разбился. История трагическая, но автор Э. Кипиани как-то быстро забывает о своем

герое и предается выяснению вины взрослых, приведшей к этому самоубийству (или случайности?). Но и эта проблема скоро отпадает. Повесть поворачивает в другую сторону — следователь, ведущий следствие, начинает выяснять свои отношения с женщиной, которую любит. Его волнует созерцание ее груди и бедер. В перерывах между этими занятиями он все же возвращается к Паате, и в тексте появляются письма отца мальчика, написанные ему с войны. Автор даже не замечает, что письма эти отец просто не мог написать ему, так как Паате четырнадцать лет, а действие происходит в наши дни.

Но точность—не в правилах этой литературы. Менее всего озабочена она точностью, строгим соответствием истине. Ее конек — фантазия, воображение, преображение, одним словом, сказка, которая, как она считает, нужна читателю. Ему и так приелся горький быт, зачем его расстраивать? Пусть возвысится, вознесется над ним, помечтает. Пусть поднимет глаза вверх и увидит небо, усеянное шапками.

Я не иронизирую. В повести все происходит именно так. Устыдившись своих сладострастных мыслей, молодой следователь выходит ночью за город и видит учительницу Пааты Гванцу, которая озирает ночной небосвод. И Гванца рассказывает ему историю про мальчика, который однажды, обрадовавшись жизни, подбросил свою шапку в небо и закричал «ура». Это был Паата. Он был добрый, он радовался общим радостям, и шапка его с тех пор превратилась в звезду, собственно, все звезды на небе — это теперь шапки Пааты. «Все

небо было усеяно шапками, — читаем мы, — которые сверкали и переливались, как звезды... Это мое небо, — ласково отозвалась Гванца,— и закинутые в небо шапки... Наше небо коллекционирует счастье и только счастье...» Молодой следователь, раньше тянувшийся к «влажным, ждущим губам» Наи, начинает подумывать, не переориентироваться ли ему на Гванцу, ибо Гванца — это выше, это духовность, это память о Паате и шапки, закинутые в небо. Он вновь встречается с учительницей, и та приносит ему шапку Пааты. Потом они стоят под звездопадом и говорят об этой шапке. Мальчик давно забыт, мы даже не знаем, жив он или умер, нам назойливо суется в глаза эта шапка, красивые слова о ней, любовь под звездным дождем из шапок.

А как же письма отца к Паате, как же война и ее связь с судьбою мальчика, с жизнью самою, как же жизнь, наконец? До нее автору нет дела. Он ловко играет полученным от Пааты символом, он письмами этими отдает дань теме, дань дневниковости, документальности, дань жанру. Паата — лишь гарнир к этим шапкам, закинутым в небо, и женщинам, то томным, восторженным, то откровенно-хищным. «Я закрываю глаза и вижу небо, усыпанное звездами, или шапками, закинутыми в небо»,— признается герой в конце повести, но это чистое лицемерие. Деловое «или» выдает его: счет звезд, скромно переведенный в счет шапок, — это уже арифметика, а не поэзия.

Повесть Э. Кипиани — образец сочинения лирического с детективными мотивами и некоторым оттенком документализма. Письма отца Пааты должны внести в нее элемент строго-

сти, элемент истории и соотнесенности с действительно бывшим.

Документализм сейчас в моде. Все жаждут подлинности, подтвержденности архивными данными, требуют цитирования источников или хотя бы отрывков из них. Мода на «историю» крайне велика, и ей поддаются не только молодые авторы, но и авторы почтенные и заслуженные. В том же тонком журнале я прочитал повесть о Пушкине. Пушкин в ней изображается как революционер, только волею исторических обстоятельств не оказавшийся в рядах восставших. О Пушкине и Вяземском здесь говорится: «Они понимали, что революция в России — дело не завтрашнего дня. Им суждено быть под властью Николая». Получается, что в 1826 году (а именно к этому году относится высказывание автора) Пушкин и Вяземский только и мечтали о революции, только и ждали ее.

Далее, чтоб оттенить революционность Пушкина, автор противопоставляет его Карамзину. «Почему карамзинская история, — пишет он (имеется в виду «История Государства Российского». —*И. З.*), — была благосклонно принята властями, а пушкинский «Борис» пять лет находился под запретом?» В иронии этого вопроса заключен намек: Карамзин угождал царю, а Пушкин нет. Но мы знаем, что «История» Карамзина писалась по заказу Александра Первого и издавалась под его покровительством, Пушкин же написал «Бориса Годунова» на свой страх и риск. Тот царь, который неблагосклонно отнесся к «Борису», не жаловал и Карамзина: вскоре после прихода к власти Николая Первого Карамзин, считавшийся в

звании придворного историка, вынужден был уйти в отставку.

Другой пример. Рассуждая о пушкинском камер-юнкерстве, автор восклицает: «И в числе этих двухсот пятидесяти двух бонбончиков с глупыми глазами (речь идет об имевших звание камер-юнкера. — *И. З.)*, глупым смехом, глупыми казарменными остротами — Пушкин!» Звучит негодующе. Но вот мы раскрываем Адрес-Календарь на 1832 год и читаем: в числе камер-юнкеров Двора Его Величества значатся:

Федор Иванович Тютчев, *титулярный советник, в ведении коллегии иностранных дел, при миссии в Мюнхене 2-м секретарем.*

Александр Иванович Крузенштерн, *коллежский асессор.*

Владимир Федорович Одоевский, *коллежский асессор, в комитете цензуры иностранной, столоначальник в Департаменте иностранных исповеданий...» и т. д.*

Я думаю, этих имен достаточно, чтоб понять, как самонадеянно было писать о «бонбончиках».

Рассуждая о Пушкине, автор то и дело употребляет слово «баррикады»: его «Пророк» «несет в себе заряд испепеляющих чувств, подобных тем, которые поднимают людей на баррикады». «Карамзин и Пушкин оказались по разные стороны баррикад», «мы знаем, с кем был Пушкин 14 декабря. Но совсем иным был Карамзин...».

Унижая Карамзина, которому Пушкин, кстати, посвятил «Бориса Годунова» и «Исто-

рию» которого назвал произведением великого писателя и подвигом честного человека, автор служит плохую службу своему герою. Пушкин почитал Карамзина, а слово «баррикады» было ему вообще чуждо, недаром он никогда не употреблял его. Само понятие, в него заложенное, было чуждо пушкинскому пониманию вещей.

Нет смысла вдаваться в исторический спор с повестью о Пушкине, но все же нужно заметить, что *вольность* в обращении с историческими фактами и с самим прошлым тоже вошла в моду. Недавно мне пришлось прочитать отрывок из романа о Лермонтове, где сказано, что автор «Героя нашего времени», конечно, многое знал и понимал, «но, — как снисходительно оговаривается романист, — видимо, не все». Подразумевается, что это «все» ведомо ему самому, постфактум поучающему Лермонтова.

Но вернемся к современности. В современной теме документализм и страсть к подлинности пробивают себе дорогу иным путем. Они *подражают* документу. Повести начинают делиться уже не на главы, а на листки из протоколов допросов, на газетные вырезки и инспирированные деловые бумаги, скрепленные гербовыми печатями и подписями реальных лиц. Это или фиктивные характеристики героев, подделанные под настоящие, или переписка официальных лиц и инстанций, где проставлены год, число и проч., или обыкновенные повествовательные куски, означенные тем не менее указанием на минуты и часы действия.

Так, Ю. Скоп в повести «Алмаз Мария» ре-

шил вогнать в историю своей героини судьбу реальной женщины Марии Коненкиной, которая действительно когда-то нашла алмаз, хранящийся ныне в Алмазном фонде. Автор сообщает читателю, что Мария в повести —не Коненкина, но вместе с тем, интригуя его, то и дело вставляет сноски, где говорится о живой Коненкиной. Получается, что все, происходящее в его повести, — правда и — в то же время — вымысел. Но возникает двусмысленность: о своей Марии Ю. Скоп сообщает такие подробности, касается таких интимных сторон ее жизни, которые как-то невольно переносятся и на живую Коненкину. Это не только ложно понятый документализм, но и безвкусица документальности.

Ю. Скоп — способный литератор, и там, где он пишет природу, тайгу, проза его хороша. Но как только дело доходит до описания человеческих чувств, он впадает в подражательность, в кровосмешение детектива и прозы «страстей-мордастей», модно аранжируемой философскими отступлениями и «полетом мысли». Спрос на «философию» тоже существует, ибо образованный читатель считает себя вправе потребовать от писателя не только развлечений и ухищрений сюжета, но и некоторого парения в абстракции, в «общем взгляде» и всяких там «эмпиреях», как говорили в старину. И тогда мы получаем пассажи подобного рода: «Можно часами глядеть на девчоночьи руки, что спокойно и уверенно перебирают миллионы. Да, да, миллионы... А такое, по правде сказать, не так уж и часто встречается.

Руки и камни... Камни и руки... Руки... Все-таки удивительное, а может, сказочное

приспособление (курсив мой. —*И. З.*) они... Когда захотят — все могут... Все... Только почему не по ним мы больше всего судим о человеке, и уж совсем не так часто смотрим на них в жизни-то, а? Почему? Все больше в глаза норовим заглянуть, в душу; потом на одежду, на ноги, если женщина... Честное слово, на руки смотрим редко. Они как бы сами по себе, в какой-то отдельности, совсем почти исключены из того, по чему и выводим мы общую стоимость человека...»

Это все тот же Ю. Скоп, у которого такие абзацы мешаются с полууголовной хроникой, цитатами из Плиния и информацией о частной жизни Марии Коненкиной.

Еще далее его в этом смысле пошел Альберт Лиханов, автор повести «Паводок», разбивший ее на главы и главки, которые напоминают выписки из протоколов следствия. Повесть монтируется из двух параллельных слоев: слоя, касающегося событий в тайге (там находится группа геологов), и слоя, в котором действуют люди, оставшиеся в поселке. От этих людей зависит судьба геологов, и именно их допрашивает следователь, как бы возвращая сюжет назад, к истокам преступления, в результате которого погибли люди.

Все как будто идет в темпе, заставляя читателя нервничать и спешить к развязке. Но чем ближе развязка, тем очевидней становится, что вся эта сверхсовременная экипировка ничего не стоит. Внутри нее заключен сюжет, пружины которого достаточно ржавы. Это сюжет о том, как самолюбие и эгоизм, отрыв от коллектива приводят к выступлению против истины, правды и совести. Именно такой путь

проделывает некто Петр Петрович Кирьянов. И хотя автор еще не выдал нам секрет преступления, мы уже знаем, кто виноват, кто заварил всю эту кашу и кого ждет расплата. Один взгляд на Кирьянова объясняет нам все. Человек, который смеясь «ощеривается», не может быть положительным героем. Положительный герой не может «театрально хохотать», быть «в душе заурядным актером» и иметь пальцы, поросшие черными волосами. И незачем Кирьянову, как пишет автор, «сбрасывать *все маски»* (сколько же их у него?), ибо мы и так знаем, кто он таков.

Приемы описания отрицательного героя в этой литературе весьма откровенны. Он несомненно должен сразу же отталкивать, — отталкивать своей внешностью, манерой вести себя, голосом, способом обращения с женщиной и т. д. С подчиненными он груб, с женщиной нахален, он не щадит природу, много пьет, берет взятки и любит деньги. Вот некоторые портретные характеристики, взятые из повести А. Лиханова. Речь идет о том же П. П. Кирьянове: «Используя подходящий момент на совещании или в резком разговоре с человеком, он сначала как бы сникал, *вжимал в стол* могучие бицепсы(?! — *И. З.),* стараясь казаться незаметным, невзрачным, потом резко распрямлялся, вскакивал, *повисая над человеком* или над людьми громадой своей *стокилограммовой туши,* приглушал в противовес внешним действиям голос, который от этого рокотал внятно, с железным звоном, и действовал тем на окружающих за редким исключением безотказно... Со временем он заматерел, стал мощней, бицепсы его выпирали стальными буграми, в про-

тивовес рано лысеющей голове он отпустил колючую бороду и выучился *громогласно*, несколько *театрально хохотать*, так что стоило ему лишь появиться и громко, *рычаще захохотать*, как драка словно бы испарялась...»

Обратите внимание на выделенные слова: все они с отрицательным оттенком. Они недвусмысленно чернят героя, не оставляя никаких сомнений на счет его нравственной принадлежности. Присоединенные к ним увеличительные эпитеты должны лишь усиливать ощущение отрицательности, ибо сила эта, без сомнения, тратится впустую, она направлена на зло. Есть, правда, у Лиханова при этом сильном злодее другой злодей — ростом и размером поменьше. Но к нему применяется другая крайность, — он всячески унижается и уничижается в глазах читателя. У него «хорькоподобное лицо», «мелкие серые глазки», он «тщедушный и вредный», «маленький облезлый человечек». В животе у Храбрикова все время противно «урчит» (об этой подробности автор напоминает нам несколько раз), руки его «трясутся», и вдобавок — в подражание Кирьянову, который то и дело «ощеривается», — этот «прищуривается». Стоит только взглянуть на этого героя, как сразу становится ясно, что он плохой, что душа у него плохая и что ничего положительного от него ждать нельзя. Так и выходит: Кирьянов и Храбриков оказываются виновными в гибели отряда геологов.

Что касается характеристики положительных героев, то они, естественно, наделяются иными эпитетами, о них с первых же строк докладывается, что они положительные, они

добрые, хорошие. Иногда, правда, автор, желая придать им разнообразие мужественности и иных положительных черт, перебарщивает, и тогда мы получаем портрет, по которому трудно понять, один это человек изображен или два. Вот что А. Лиханов пишет о Гусеве. «Приземистый и широкий, *как камбала*, с такими же камбальими ладонями, округлыми, как будто отлитыми из железа, и с лицом жестким, угловатым, широкоскулым, как бы высеченным из дерева...» Чего тут только нет! И железо, и дерево, и камбала, которую никак не соединишь ни с железом, ни с деревом. Но железо и дерево автору нужны: они подчеркивают скульптурность, высеченность, отлитость, монументальность героя. Но вот мы минуем несколько страниц и читаем про того же Гусева, что он «похож на вола». Но, простите, кто же он все-таки: «камбала» или «вол»? Тот, кто видел камбалу хоть на прилавке магазина, а вола на картинке, скажет, что между ними нет ничего общего. Более того — если уж ты похож на камбалу, то никак не можешь быть похожим на вола.

И тут мы подходим к еще одной особенности комфортной литературы — к безответственности ее языка. Язык для нее — лишь упаковка, безразличный к содержанию полиэтилен, который не имеет ни цвета, ни запаха, легко заменим и удобен в употреблении. Бесконечные метры его пленки всегда под рукой, они гладкоскользящи и неодушевленны, они принимают формы, какие содержимому заблагорассудится. Здесь можно написать (и напечатать): «Бывают минуты, когда уместны только женщины» (см. повесть В. Гоника «День бабьего ле-

та»), и это не вызовет ни у кого ни краски стыда, ни отчаяния. Тут можно сказать о женщине: «Стояла девушка в голубой мини-юбке и с необыкновенно длинными ногами. *Все, что не ноги, находилось у нее очень высоко»* (см. В. Краковский «Какая у вас улыбка!»), и это будет считаться в порядке вещей. Или примеры из того же А. Лиханова: «маска обожженного лица скрывала его чувства» и «сети обстоятельств сплели ее», «Пэпэ говорил речь, похохатывая, модулируя голосом», «при упоминании Храбрикова партийным секретарем Чиладзе столовая оживилась», «эта готовность быть вышвырнутым вывела его из себя», «его дни рождения были как бы венцом справедливости». В общем, получается то, о чем сам А. Лиханов сказал в описании охоты на лося: «Игра крови и металла», или, попросту говоря, бессмыслица.

Читаешь такую литературу и думаешь: это даже не жаргон улицы или тайги, не необязательность и лихорадка живой речи, которая позволяет себе быть такою от щедрости, от богатства внутреннего, от идей и жизни, распирающей ее, а рисовка бедности, утлости, нищеты выразительных средств. Это именно бесцветность и мертвость полиэтилена или мороженого капустного листа, сваренного в пустой воде.

Равнодушие к языку — это не равнодушие формы, равнодушие исполнения, — это равнодушие самого содержания, существа комфортной литературы. Его не скрыть, даже если повесть называется «Какая у вас улыбка!» и рассчитана на разговор о самом дорогом — о призвании, о любви, о таланте.

Итак, в одном городе живет юноша. Он окончил десять классов. Как и многие в его положении, он человек еще не определившийся, не нашедший себя, не выбравший профессии. Сереже (так зовут героя) ничего не нравится, кроме фотографирования, но это, как считают родители Сережи, не профессия, и они гонят его на производство: пойдешь поработаешь и там выберешь. И Сережа идет устраиваться в Дом культуры.

Начинает он с Дома культуры, потом переходит в корректорскую, потом в цех завода. Но нигде ему так и не удается пристроиться. Его тянет любимая фотография, и он наконец возвращается к ней. Благородная идея повести состоит в том, что все профессии хороши, что нет низкой профессии и высокой профессии, а лучше всех та, которая тебе по душе, которую выбрал даже не ты, а талант, данный тебе от бога.

Итак, повесть о таланте, о «странности» таланта, об упрямстве его, о незапрограммированности самого этого понятия, которому чужда усредненность, обезличка и штамп. Но когда вглядываешься в нее, то видишь, что талантом тут и не пахнет. Герой собран из неких несложных блоков, имитирующих странность, талантливость. Он легко спроектирован и быстро смонтирован, поставлен на ноги и оживлен с помощью холодного электричества, усилием одной интонации, одной краски, одного приема.

Нет ни одного человека в повести, который бы то и дело не смеялся и не хохотал. «Хохмят» мама и бабушка, «хохмит» отец героя, изощряется в пикировке он сам, шутят и под-

шучивают директор Дома культуры, редактор газеты, начальник цеха, рабочие в цеху. Шутки, смех и хохот раздаются на каждой странице. Герою нравятся две девушки. По совпадению и ту и другую зовут Майя. Майя-I и Майя-II тоже отчаянно веселятся. Не успев открыть рот, они уже умирают от хохота. Майя-I засмеялась, когда Сережа сказал, что он будет гулять весь вечер. Она «время от времени смеялась, когда говорила с парнем». Но вот появляется Майя-II. Она тут же «кокетливо засмеялась». «Откуда ты знаешь мой портрет? — спросила она и засмеялась». Майя-II была не одна, а с подругой. И подруга «засмеялась» тоже. Потом они не выдержали и «засмеялись обе», а подруга даже «громко захохотала».

Но чем еще интересны эти две Майи, кроме того, что они постоянно смеются? «Я увидел девушку, она была довольно красивой», — сообщает Сережа о Майе-I. «Она была гораздо красивей, чем в приемной редактора», — говорит он же о Майе-II. А какой она была в приемной редактора? Это неважно.

Вообще *лица* — не то, на чем задерживается внимание автора. Меньше всего ему дела до того, как выглядит человек, до того, кто он и что он. Он воспринимает человека в интонации своего веселого настроения, как бы невзаправдашней игры воображения. «За столом сидел пожилой человек и глядел в окно» — это все, что он сообщает нам о директоре Дома культуры. Корректор «Ольга Павловна оказалась пожилой женщиной маленького роста». На этом характеристика Ольги Павловны исчерпывается. Она тут же начинает смеяться и смеется уже до тех пор, пока Сережа не покидает

редакцию. Впрочем, здесь он встречается еще с одним персонажем. Это редактор. Когда Сережа вошел к нему в кабинет, «редактор сидел и пил чай». О нем уже ничего не сказано: пожилой он или молодой, маленького роста или большого. Он сидит в той же позе, что и директор Дома культуры, только смотрит не в окно, а на героя. Но настает пора уходить из редакции, Сережа оказывается на заводе. Здесь его принимает начальник цеха Игорь Петрович: «Когда я вошел в кабинет начальника, он сидел и писал». Более о начальнике цеха автору сообщить нечего. Как и предыдущие партнеры героя, он незамедлительно настраивается на ироническую волну и начинает «выдавать хохмы».

Может быть, нам удастся что-нибудь узнать о матери Сережи, о бабушке, об отце? Отец его актер и, как всякий интеллигент, отличается тем, что не умеет забивать гвозди в стену. Еще папа героя остряк. «Люблю грозу в начале мая», — говорит он, намекая на отношения сына с Майей-II. «Один древний перс сказал» — это реплика, которая отпущена в повести бабушке. Про маму вообще трудно что-либо сказать, кроме того, что Сережа ее однажды сфотографировал, да и то на снимке смутно получилось ее лицо и крупно — латинские буквы выписываемого ею рецепта. Правда, посмеяться и она не прочь.

Смеются ведь не только молодые, что по жизнерадостности возраста им можно простить, смеются и «пожилые», и те, у которых и вовсе нет имени и которых автор обозначает номерными знаками: «первый», «второй», «третий», «шестой», «седьмой» и т. д. Это — рабочие це-

ха, в который поступил Сережа. Тут ему делается особенно весело. И хотя события происходят трагические (веселые ребята из цеха заодно со своим веселым начальником сваливают на Сережу свою вину, приведшую к браку), это не меняет дела. Герои хохочут в цехе, хохочут на собрании, где разбирается «проступок» Сережи, в кабинете Игоря Петровича. «Как хохотали над его ошибкой!.. И хохотали, рассказывая... И заставляли хохотать меня...»

Может быть, Краковский иронизирует над стандартизацией чувств, может быть, он их осмеивает таким образом? Ничуть. Его повесть — серьезная исповедь героя, который отыскивает свое место в жизни и отстаивает его. Пусть другие для него ничто, сам-то он *нечто*, он талант, у него на фотографии, которая висит в витрине городского фотоателье, «странная улыбка». Да и он сам ловит эту улыбку на лице Майи-II, хочет запечатлеть ее на пленке.

Название повести относится именно к этой улыбке, к улыбке на фотографии, которую делает герой и которая должна засвидетельствовать его право на свое видение мира, свой взгляд на лица и вещи, который и есть талант фотографа. Но даже и в этом его пристрастии, в деле, в котором он становится наконец самим собой, нет ничего, что принадлежало бы ему лично, нельзя было бы приложить к Майе-I, Майе-II, Игорю Петровичу, отцу, матери или бабушке.

Следуя своей привычке хохмить, он не просто снимает Майю, но предлагает ей влезть на стол, а со стола на стопу книг. Балансируя и вскрикивая, девушка взбирается и, конечно,

падает. Однако это и было нужно фотографу. Его камера фиксирует миг падения, миг перехода из одного состояния в другое, миг полета Майи и измененья ее лица: «Когда она падала, на лице ее появился ужас, но еще оставалась и старая улыбка. Это сочетание было *странным и красивым*. ...Майя как бы плыла по воздуху! Левая рука опущена вниз, а лицо удивленное и смущенное и на нем *немного испуга*...

...Но главное — правая рука! Падая, Майя взмахнула ею, и рука расплылась на снимке, смазалась, превратилась в туманную полоску. А тень от этой руки на стене получилась прямой и четкой, так как лампа стояла совсем близко. Все это вместе производило огромное *впечатление*. Расплывшаяся, почти невидимая, как *пропеллер*, рука и совершенно черная тень от несуществующей руки. И свет внизу, будто Майя летит над солнцем. Изумительный получился снимок!»

Скажи, читатель, произвело на тебя это описание «огромное впечатление»? Можешь ли ты понять, где правая рука Майи, где левая и где, наконец, сама Майя и кто она — женщина или самолет? А как быть с ее улыбкой? Что такое «немного испуга», какова мера этого «немного» и как его *увидеть?* Ведь перед нами фотография, где мы все должны понять глазами. И еще вопрос, как ужас в секунду может превратиться в «немного испуга»?

Впрочем, я чувствую, что задаю пустые вопросы. Пустое дело взывать к этой прозе с какими-то конкретностями и определенностями. Она вся держится на описаниях вообще, на характеристиках вообще, на лицах вообще, на

ткани словесной, которая не несет никакой ответственности перед читателем. Тут любое слово можно заменить другим, подставить третье, подыскать ему еще с полдесятка дублеров. От ввода их в действие ничего не изменится: строй не нарушится, задание будет выполнено.

Эта индифферентность к слову, к самому процессу познания человека через слово оборачивается и безразличием к душе его, к тому, к чему по природе своей не может быть глуха литература. И тут пора рассказать о Стасике. Он бывший воздушный гимнаст, живет в одном дворе с Сережей. Каждый раз, выходя из дому, Сережа встречает Стасика, поднимающего тяжести. Обнаженный по пояс Стасик, как пишет В. Краковский, похож на Геракла (таким он и запечатлен на снимке Сережи), у него не тело, а сплошные мускулы. Уйдя из цирка и сделавшись алкоголиком, Стасик сильно сдал, но все еще могуч и мечтает вернуться на арену. Для этого он и выжимает гири, надеясь восстановить былую форму.

Стасик в повести — некое напоминание герою, что он непостоянен в своем выборе. Пока он мается, переходит из Дома культуры в редакцию, из нее на завод и т. д., Стасик остается верным своей профессии, он как бы застыл в своей печальной верности ей. И хотя он, как и все персонажи, любит похохотать, кончает Стасик все же плохо. Вернувшись в цирк, он идет на особо трудное упражнение и, выполнив его, разбивается. Стасик лежит в больнице, и герой отправляется его навестить. «На белой подушке лежала забинтованная

Стасикина (!— *И. З.*) голова — *целый рулон*... На другом конце кровати поверх зеленого одеяла лежал еще один *рулон,* из него выглядывал розовый палец. Все это были отдельные *вещи*—нога, голова... Стасика, который во дворе выжимал гири, уже не существовало. Он разбился».

В. Краковскому кажется, что это смешно. Мне кажется, что это безнравственно. Я не вижу ничего смешного в том, что голова человека, обвязанная бинтами, сравнивается с рулоном. Дальше — больше. Сережа возвращается домой, и у него происходит обмен новостями с отцом. «Я был у него в больнице еще утром,— говорит папа.—Я ему посоветовал есть мел».— «Обидно, что он пропустил время ломать кости», — отзывается ему в том же тоне сын. И размышляет о Стасике: «Он не так уж глуп, как иногда казалось раньше, во всяком случае, он стал умнее, сломав свои кости».

Так шутят герои В. Краковского. Так на шуточках и прибауточках проскакивают они все и вся.

Комфортная литература бездушна — в этом убеждаешься, когда обращаешься к существу ее и к форме. Безразличие содержания диктует и безразличие оформления — таков закон сервиса. Нельзя же на каждого клиента напастись индивидуальных форм и личностного внимания. Клиент необъятен и в сознании автора усреднен, так пусть и пользуется же усредненно-средним, всеобщим, ко всему применимым. Тут конвейер, а не кустарное одиночество.

Стандартизация продукции означает и стандартизацию методов, положенных на ее изго-

товку, стандартизацию ассортимента приемов, с помощью которых она приобретает вид, готовый к поступлению в оборот. Как всякое массовое производство, комфортная литература требует упрощения, максимального сокращения сложностей процесса и сведения его к операциям, доступным всем. Тут всегда под рукой должен быть готовый штамп, унифицированная деталь, которая точно ляжет в схему, приставится к другой детали и вступит с нею в предусмотренное взаимодействие.

Авторы этой литературы менее всего склонны обнаруживать свое авторство. Они стоят у машины, они спешат, компонуя по уже нарисованному, уже проверенному. Всякое выпадание из налаженности рабочего цикла, всякий зигзаг в установленной технологии означает для них простой, сбой ритма и неудовлетворение заказчика, который не терпит промедления в снабжении и видит в их описаниях одну из форм обслуживания.

Но безобидный этот обмен не так безобиден. Пользуясь комфортом в быту, мы тут же забываем о его услуге, ибо момент пользования и потребления — единственная реальность наших с ним отношений. Минул этот момент — и мы не нужны друг другу.

Когда эти отношения переносятся на литературу, это страшней. Общение с книгой без памяти о ней, без благодарности сознания, которое продолжает думать о прочитанном, без отклика, задерживающегося в нем не более минуты, — смерть чтения. Холодный цинизм этого взаимного обмена-обмана гибельнее по своим последствиям, чем кажется. Цинизм, сделавшийся привычкой, уже кора, которую труд-

но пробить хорошей литературой, увещеваниями критики. Но пока эта кора не превратилась в бетонную стену, в стену из сверхпрочных сплавов, надо время от времени писать об этом статьи, вмешиваться в отношения книги и читателя, которые будто бы не зависят от нас.

УВАЖЕНИЕ К ПРЕДАНИЮ

ПЕРЕЧИТЫВАЯ «МЕТЕЛЬ»

Сюжет «Метели» известен. Двое влюбленных—тайком от родителей—хотят обвенчаться. Случай (метель) мешает им это сделать. Тот же случай сводит в церкви совершенно чужих людей. Они становятся мужем и женой. Ни он, ни она не знают, с кем повенчаны. Конец повести, соединяющий их, все объясняет.

Действующие лица: невеста — Марья Гавриловна, жених — Владимир, муж-инкогнито — Бурмин.

Кажется, кроме этой истории и этих лиц, в «Метели» ничего нет. Это анекдот, записанный Пушкиным в один из болдинских досугов. Первое впечатление — и память хранит его, именно такое. Помнишь этот сюжет, эту интригу. Даже лица тут не важны, важно действие.

Второе чтение приносит неожиданности.

Из текста вдруг выходит Пушкин. Он появляется уже не в качестве рассказчика, а соучастника действия, пожалуй, героя его. Чувства Пушкина активны: он посмеивается над тем, что рассказывает.

Неожиданно события метели и поступки людей приобретают другой тон. Метель оказывается взаправдашней, а вся история побега, венчания и любви — «бредом», сном.

«Марья Гавриловна, — читаем мы, — была стройная, *бледная* и семнадцатилетняя девица». Она «была воспитана на французских романах и, *следственно, была влюблена...»* Еще несколько строк, и мы понимаем, что читаем пародию: *«Предмет,* избранный ею, был *бедный* армейский прапорщик. *Само по себе разумеется,* что молодой человек *пылал равною страстию* и что родители его *любезной* запретили дочери о нем и думать...»

Лексика этого отрывка и ситуация — романические. Он беден, она богата, родители против их брака. Далее мы узнаем, что герои встречаются и состоят в переписке. Встречаясь, они «клянутся друг другу в вечной любви». Это и не любовь даже, а «страсть», хотя ее пламень гасят пушкинские слова: «Владимир пылал... само по себе разумеется...» Согласитесь, что это смешно. Это одно и то же, что быть «влюбленным... следственно...».

Пушкин играет на словах, сталкивает слова: один герой «бедный», другой «бледный». Эта бледность Марьи Гавриловны встретится потом с *«интересною бледностию»* Бурмина. На этот раз ее «предмет» будет не беден, а богат.

С первых строк в повести появляется слово «тайна». Оно перепрыгивает из абзаца в абзац, дразнит и мучит героев и читателя.

«Тайна» — переписка Марьи Гавриловны и Владимира, «тайна» — их решение венчаться против воли родителей, «тайна» — само их венчанье. Вернувшись из церкви, Марья Гавриловна впадает в «бред». Но тайна, пишет Пушкин, была сохранена. И наконец, «ужасная тайна» — тайна ее замужества — раскрывается в объяснении Бурмина.

И вот здесь-то оказывается, что никакой тайны нет. Есть все признаки тайны — скрытность, таинственный побег, таинственная болезнь героини, таинственный отказ Владимира, когда расстроенные родители дают согласие на брак. Тайны нет потому, что брак состоялся и он *равный* брак — то есть опровержение того, что создавало тайну, заставляло венчаться тайно.

«Равная» страсть Владимира еще не означала «равного» брака. И случилось то, что должно было случиться: пришел тот, кто и без тайны мог стать мужем Марьи Гавриловны. А то, что обвенчались они при таинственных обстоятельствах, так это ничего не значит — это сюжет.

Намек на этот исход есть в начале «Метели». Сообщая о том, что герои решают бежать, Пушкин выдает и цель их побега. После венчанья они хотят «скрываться несколько времени», а потом броситься в ноги к родителям и просить их прощения. Тронутые их «героическим постоянством», родители «скажут им непременно: «Дети, придите в наши объятия».

Не романтические скитания, не несчастья и позор видятся Марье Гавриловне и Владимиру, а этот счастливый конец. «Наше благополучие», — говорят они мысленно, имея в виду свое будущее.

И что же тут таинственного?

Марья Гавриловна не первая пушкинская героиня, которая начинает с мечты, а кончает законным браком. Все они разгорячены литературою, все читают книжки, а когда является какой-нибудь дерзкий Дубровский, они предпочитают отказаться от «бреда». Марья Ки-

рилловна в «Дубровском» выходит не за разбойника, а за старого князя, Лиза в «Пиковой даме», излечившись от чар Германна, выходит замуж за сына управляющего.

Книжный «идеал» хорош вдали, но вблизи он их не устраивает. Хотя они не могут сразу в этом признаться.

«Романтическая» Марья Гавриловна из «Метели» не исключение. Недаром на тульской печатке, которой она запечатывает прощальное письмо к родителям, изображены «два *пылающих* сердца с *приличною* надписью».

Слово «приличный» очень подходит к «благополучию», но оно никак не монтируется с «пылающими сердцами». Разве можно пылать... прилично? Это все равно что безумствовать... смирно. Пылание — нечто стихийное, необузданно-дерзкое, приличие — удел порядка.

Позже, когда появится Бурмин и Марья Гавриловна начнет умело завлекать его, противоречие это снимается. И *«ум приличия»* Бурмина, «ум... безо всяких притязаний», соединится с «приличною надписью» тульской печатки.

Такова игра слов в «Метели». Слова из пособников действия превращаются в действие. Повесть как бы раздваивается: на тот сюжет, что общеизвестен, и на сюжет *мысли* Пушкина.

Сначала улавливаешь иронию, потом начинаешь обращать внимание на слова. И видишь, что и в этой «голой» прозе (так называл «Повести Белкина» Толстой) они не голы.

С одной стороны, Пушкин пародирует романтический язык — все эти «клятвы», «тай-

ны», «у края гроба», «пылал страстию», с другой — он пишет *свою* повесть, и в этой повести каждое слово имеет свой смысл.

Еще до появления на сцене Бурмина соседи Марьи Гавриловны думают о нем как о «герое». Это настоящий *герой романа*, как и Марья Гавриловна *героиня* его. Когда Бурмин застает Марью Гавриловну одну в саду, она сидит

> У пруда,
> под ивою,
> с книгою в руках
> и в белом платье,
> настоящей героинею романа.

Вся эта фраза состоит из набора романических черт, и одна черта ложится на другую, усиливая впечатление. Пушкину достаточно было бы сказать, что Марья Гавриловна была в белом платье. Но он не поскупился на весь список: он дал ей *все от книги и ничего от себя.* Он не оставил Марье Гавриловне ничего собственного — черты ее взяты напрокат.

И даже дом, в котором она живет, не дом, а «замок».

Мог ли обитать в этом замке бедный армейский прапорщик? Его должен заселить Бурмин.

Пушкин нигде не называет Владимира «героем». Он «любовник», «влюбленный», «молодой человек». Бурмин — герой. У него Георгий в петлице и перевязанная рука. «Но более всего... (более его нежности, более приятного разговора, более интересной бледности, более перевязанной руки) молчание молодого гусара... подстрекало ее (Марьи Гавриловны. — *И. З.)* любопытство».

У Владимира не было «загадки», у Бурмина есть загадка. Загадка — его молчание, его прошлое. «Молва уверяла, что некогда он был ужасным повесою, — пишет Пушкин, — и это не вредило ему во мненьи Марьи Гавриловны, которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и *пылкость* характера».

Итак, вот он, «герой»:

пылкий, загадочный,
храбрый,
богатый.

Он вполне достоин своей «героини».

Самое смешное, что Марья Гавриловна и Бурмин, уже будучи мужем и женой, разыгрывают новый роман. Бурмин молчит, робеет, «душа и взоры его так за нею и следовали», а Марья Гавриловна «приуготовляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения». При этом она «ободряет» Бурмина «большей внимательностью, а, *смотря по обстоятельствам,* даже нежностию». Когда же Бурмин является в сад, Марья Гавриловна «нарочно перестает поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство», «закрывает книгу», опускает глаза и, краснея, «наклоняет голову еще ниже».

И все это она проделывает с... собственным мужем!

Пушкин называет уловки Марьи Гавриловны «военными действиями». Даже война в повести шуточна. И хотя на войне убивают Владимира, хотя Бурмин является оттуда с перевязанною рукою, это не та война, где льется кровь. Пушкин вспоминает не саму войну, а

победу в войне. Он пишет об «общем восторге», о женщинах, бросающих в воздух чепчики, о воинах в крестах. И крест Бурмина — это не столько награда за храбрость, сколько *средство* увлечь Марью Гавриловну. Такое же средство и перевязанная рука Бурмина. Недаром Пушкин помещает ее в один ряд с «интересною бледностию».

Война кончается победою, военные действия Марьи Гавриловны «имеют желанный успех».

Ирония ситуации, как и ирония слов, то и дело возникают в «Метели». Пушкин-пародист не монотонен. Он то скрывается в текст, то выходит из него (иронические скобки), то вводит новых лиц, которые смеются над действием, то пародирует литературу литературою.

В повести, кроме традиционного «треугольника» (Марья Гавриловна, Владимир, Бурмин), есть и еще люди. Это родители Марьи Гавриловны, их соседи, дворовые люди, «заговорщики».

Каждый из них по-своему относится к «ужасной тайне».

Дворовая девка и кучер Терешка «молчат». «Заговорщики» — отставной корнет Дравин, мальчик-улан (сын местного полицейского) и «землемер Шмит в усах и шпорах» — клянутся Владимиру «жертвовать для него жизнию». Родители Марьи Гавриловны ни о чем не подозревают. Когда уже всерьез бледная Маша после неудачного венчанья сходит к столу, мать спрашивает ее: «Ты, верно, вчерась угорела».

В словах этих сочувствие, но они хуже насмешки. Романтический герой не может «уго-

реть» — это ниже его достоинства. Так же, как не может он «прозябнуть».

«Али прозяб?» — спрашивает старик крестьянин Владимира, и мы понимаем, что это конец Владимира. Это он-то «прозяб», он — «пылающий страстию»?

Для Владимира «прозябнуть» — значит пасть с пьедестала. После этого ему остается только одно — смерть. И он исчезает в повести.

...Но Пушкин остужает и наш пыл. В самый решительный момент, когда тайна должна вот-вот открыться и Владимир узнает наконец страшное для него «известие», Пушкин обрывает повествование и переносит нас к родителям Марьи Гавриловны. Возвратимся к ним, говорит он, «и посмотрим, что у них делается. А н и ч е г о».

События метели разрезаны пополам. Одна часть остается в начале, другая присоединяется к ней в конце.

«Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам». Так кончается повесть. И разве не есть этот конец — ответ началу, где Марья Гавриловна и Владимир мечтали броситься в ноги родителям? Разве не этого ждала Марья Гавриловна, когда торопила Бурмина? Разве не этого ждали все?

И все-таки, закрывая повесть, вспомним пушкинское: «а н и ч е г о». Вспомним и скажем: а ведь ничего, собственно, не произошло. Был побег — и не было его, было венчанье — и не было, была метель — да пропала.

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» и «СЕВЕРНАЯ ПЧЕЛА»

Осенью 1833 года русские газеты были заполнены сообщениями из Испании, где происходило нечто невероятное. 29 сентября умер король Фердинанд VII, и его место на престоле — по его завещанию — заняла малолетняя донна Изабелла. Не имевший наследника мужского пола, болезненный Фердинанд назначил своей преемницей дочь, отменив закон, согласно которому трон в Испании могли занимать только мужчины. Это породило политическую бурю. Брат Фердинанда инфант Дон Карлос не согласился с этим решением короля. Карлистская партия поддержала его. Но пока король был жив, его противники сдерживались. Как только он умер, они выступили открыто. Дон Карлос не признал донну Изабеллу и провозгласил себя Карлом V. В Испании началась гражданская война.

Как мы помним, эти события нашли отражение в повести Гоголя. В литературоведении не раз отмечался факт влияния реальных «испанских дел» на ее событийную канву. Об этом пишет Н. Степанов в своей книге «Н. В. Гоголь»[1], об этом говорится и в комментариях к повести в четырнадцатитомном Полном собрании сочинений Гоголя[2]. Но авторы, сравнивающие испанскую информацию газет с сюжетом «Записок» и находящие их соответ-

ствие, имели в виду лишь один аспект проблемы: их интересовало наличие жизненного элемента в повести о сумасшедшем.

Меж тем дело не только в том, что хроника курьезов, происшедших с титулярным советником Поприщиным, вообразившим себя Фердинандом VIII, точно ложится на исторические факты конца 1833 года (даже день 4 октября, помеченный в «Записках» средой, был действительно среда), сам *дух* освещения этих событий в прессе того времени, как и дух этой прессы, предопределил психологию героя Гоголя, его образ мышления и поступки. Отношения «Записок сумасшедшего» с *газетой* вообще шире прямой переклички фактов. Они формируют речь Поприщина, его представление о счастье, об *идеале.*

Зарождаясь в атмосфере газетных суждений, официального взгляда на человека, науку, историю — на все, что попадает на газетную полосу, — *сюжет о Поприщине* вместе с тем вступает в противоречие с ними, встает в оппозицию к породившим его идеологии и языку.

Но для того чтобы понять это, надо обратиться к подшивкам «Северной пчелы». Мы знаем, что «Северная пчела», издававшаяся Ф. Булгариным и Н. Гречем, была, по существу, официозной газетой России. И хотя официальными считались «Санкт-Петербургские ведомости», она превышала их тиражом и, следовательно, влиянием на публику. Это была газета *публики,* именно той части общества, к которой принадлежал Поприщин. Как мы помним, он бы подписчик «Пчелки».

«Северная пчела» адресовалась к публике и

одновременно зависела от нее. Она сообразовывалась со вкусом публики и воспитывала его. Оставаясь в официальных сообщениях о жизни двора официальной, она позволяла себе в светском тоне освещать зарубежные новости, судить о театре, живописи, литературе, об успехах промышленности и проч. Тон «Северной пчелы» в этих материалах был фамильярно-приятельским, почти амикошонским. Не делая различия в великом и малом, она до всего касалась, ко всему имела причастность и со всем, по выражению Хлестакова, была «на дружеской ноге».

Лишь одно исключение было у нее в этом смысле — русская действительность, внутренняя жизнь государства, сообщения о которой на страницах «Пчелы» появлялись крайне редко. Поражает отсутствие информации, оповещения о событиях, которые могли бы больше других заинтересовать русского читателя. Лишь редкие статистические отчеты без комментариев, без попытки анализа. Раздел «внутренних известий» — самый тощий в газете, он ограничивается перепечаткой указов царя и перечислением награждений.

Русская жизнь погружена в *молчание*. Даже в кондитерских, как сообщает «Северная пчела» в номере от 8 мая 1833 года, где на столах лежат иностранные газеты и журналы и посетители имеют возможность обменяться мнениями, царит полная тишина. Так бывает тихо в классах, пишет «Пчела», когда их посещает директор училища. Кажется, никто никуда не ездит, не передвигается, кроме лиц царской фамилии и «особ первых пяти классов». Остальные пребывают в инерции и не-

подвижности. Зато на европейском театре — оживление и балаган. Свергаются короли и правительства, спорят газеты, заседают палаты депутатов, пэров, лордов. Сами депутаты, отстаивая свою точку зрения, так распаляются, что доходят до применения кулаков.

Участвуя во всем этом хотя бы мысленно, русский человек мог представить себя на международной арене, мог насладиться иллюзией, что он тоже гражданин человечества, судья его судеб. Возбуждение жизни внешней могло заменить ему отсутствие жизни внутренней, накал страстей во французском парламенте — скуку на маскарадах, единственных, по свидетельству той же «Северной пчелы», публичных собраниях в России. Естественно, что на этом фоне события в Испании были для русской прессы находкой, долгодействующим отвлечением, которым она могла интриговать подписчиков. «Испанские дела» прочно укоренились на полосе, заняв чуть ли не центральное место среди иностранных сообщений. Позже для них была отведена специальная рубрика, печатавшаяся жирным шрифтом. Читателю сразу бросались в глаза два этих слова, отбитых белыми полями: «ИСПАНСКИЕ ДЕЛА».

К радости издателей «Северной пчелы», испанские дела принимали характер затяжной войны, некоего таинственного приключения, в котором то и дело менялась фабула, а действующие лица то исчезали, то появлялись в неожиданном месте. Прежде всего это касалось судьбы Дона Карлоса. Инфант то возникал на территории Испании, то пропадал и вновь воскресал в Португалии, в Англии, в одной из испанских провинций. Его сторонники то брали

верх над регулярными королевскими войсками, то подвергались жесточайшему разгрому. Но проходило время, и «Северная пчела» сообщала, что карлисты успешно сопротивляются законной власти.

Загадочные перемещения Дона Карлоса, его упрямство в несогласии с волей умершего короля, его победы на испанской земле возбуждали воображение. Они напоминали о недавних временах Наполеона, взбудораживщего своими дерзкими действиями мир. Отзвуки той эпохи еще чувствовались. В 1833 году на Вандомской площади в Париже была воздвигнута колонна, на вершине которой стоял вчерашний возмутитель спокойствия. Он как бы подавал пример всем, кто смотрел на него снизу вверх. То тут, то там появлялись новые «наполеоны», претенденты, кандидаты в великие. Еще 3 мая 1830 года «Северная пчела» писала: «Во Франции явился новый претендент: он прикащик в купеческом доме, и к этому обыкновенному титулу прибавил на своем паспорте другой: Король Французский и Наваррский». А вот информация от 8 декабря 1831 года: «Франция. Вчера столпился здесь народ на ул. Каде. Некто по прозвищу Люн, воображая иметь большое сходство с Наполеоном, вздумал нарядиться в серенький сертучок, и надеть маленькую треугольную шляпу. Народная толпа окружила его, и мальчишки кричали: «Виват, Наполеон!» Полиция схватила его...»

Пример Наполеона, под впечатлением которого все еще жила Европа, подавал надежды. Если императором мог стать безродный корсиканец, то почему им не может стать приказчик? Или титулярный советник?

Статистика о сумасшедших, которую чаще других печатает «Северная пчела», полна любопытными цифрами. Цифры эти свидетельствуют, что среди больных, содержащихся в санкт-петербургском доме умалишенных, более всего *чиновников*. Среди пестрого списка причин, приведших людей в этот дом, указывается главная: *«гордость и честолюбие»*. За ней следуют *«испуг* и *робость»*. Испуг и робость являются как бы предтечами гордости и честолюбия.

Сообщения о жизни сумасшедших резко увеличиваются в 1833 году — году, предшествующем появлению повести Гоголя. Чуть ли не через номер «Северная пчела» печатает информацию и материалы на эту тему. 8 марта 1833 года в очередном статистическом отчете извещается о росте чиновников среди больных. Их уже почти половина всего наличного списка. 24 апреля газета публикует извлечения из книги «Рассуждение о лечении умалишенных, сочинения доктора Левенгайна», где говорится о случаях, когда больной воображает себя Королем, Ангелом, Принцем, Богом и т. д.

Но особенный интерес представляет статья «Северной пчелы», начавшая печататься 5 февраля 1834 года. Она посвящена Больнице Всех Скорбящих — так отныне именуется петербургский сумасшедший дом. Корреспондент, побывавший в нем, описывает чистые светлые палаты, приятное питание, которое недоступно больным на воле, ласковость Главного Доктора. По воскресеньям сумасшедшие слушают литургию в больничной церкви. «Белье вообще отменное, одежда такая, что многие из сих несчастных не могли бы иметь у себя дома. Сер-

туки из тонкого сукна, шинели из английской байки...» Даже «отхожие места заслуживают внимания: это известные ватер-клозеты — изобретение, которым мы обязаны англичанам». «Телесные наказания в Больнице Всех Скорбящих не известны» (9 февраля 1834 г.). Здесь есть орга́н, бильярд, шашки, стол ломберный для карточной игры, на окнах нет решеток. Во дворе и парке пруды, фонтаны; кроткие пациенты в награду за кротость выезжают в город и «прогуливаются вне заведения». В этом же номере газета, впрочем, вынуждена сообщить о некоторых мерах, которые предпринимаются в отношении непослушных. В здании есть черная комната, в которой пол, стены и двери почти до потолка обиты тюфяками и обтянуты клеенкою. «Иным,— пишет «Пчела», — нужно бывает употребить холодные обливания (douches)... Самое большое непослушание наказывается холодными капельными ваннами». В этом номере статья о сумасшедшем доме следует непосредственно за рубрикой «Испанские дела». О них, кстати, сообщается: в Мадриде создан королевский *суд,* такие же суды появились в других городах. Суд над буйными в Больнице Всех Скорбящих и над сторонниками Дона Карлоса в Испании как бы сближаются на газетной полосе.

Впрочем, суд этот, как уверяет «Пчела», может быть и милостивым, но для этого необходимо только одно — *молчание* (вспомним постоянный рефрен исповеди Попрнщина: «Ничего... молчание!»). На стенах палат висят черные доски, на которых белыми буквами написано: «*Будь скромен* (курсив мой. —

И. З.), и без труда будут отдавать тебе почтение».

Само название газеты Булгарина как бы соответствует *идее скромности*. Пчела — символ постепенности, трудолюбия, подчинения ходу вещей. Она — образец исполнения долга, как бы он ни был тяжек. (Булгарин не раз расхваливал свою газету за эти качества.)

Скромность на ее страницах не просто противопоставляется гордости. Она поэтизируется. От скромности прямой путь к счастью, считает «Пчела». Чтоб не быть голословным, ее издатель в нескольких номерах печатает притчу о честолюбце, который излечился от честолюбия оригинальным способом. Врач-психиатр, встретившийся с честолюбцем (от имени врача и ведется рассказ), дал тому прочитать *записки сумасшедшего*, которые попали ему в руки. Это «Три листка из Дома сумасшедших», оставленных несчастным, который помешался на почве сверхгордости.

Экспозиция рассказа напоминает повесть Гоголя. Молодой человек заболел жаждою высокого чина. Будучи сам в малых чинах, он каждый день *читает «Сенатские ведомости»* и узнает о новых повышениях и назначениях. «Вот люди, — говорит он, — которых я знаю, как самого себя, люди, у которых нет столько ума и способности в башке, сколько у меня в мизинце! Люди-машины!.. А вот один из них Начальником отделения, другой Директором, третий Правителем канцелярии, четвертый Губернатором!.. Все обвешаны орденами! А я... я!..» Кажется, это говорит Поприщин. Кажется, вслед за этим должна последовать и претензия на трон. Но Булгарин вовремя оста-

навливает своего героя. Он не дает ему зарваться. Тут-то и появляется врач со своими «Тремя листками». В них рассказывается история трех жизней одного и того же человека. Первая его жизнь была посвящена эгоистическому служению себе. Когда он умер, люди даже не вспомнили о нем. Как бы испытывая его, бог дал ему второй срок. Его он прожил достойно. Он заботился о ближних, помогал своим крестьянам. Те поставили ему на могиле памятник с надписью «Доброму помещику». И вновь призвал его на божий свет Господь. И этот, третий срок, вновь стал для него искушением. Он не внял опыту своей второй жизни и впал в гордыню. Ему начало казаться, что он достоин большего, что его силы неоценены. Самолюбие росло и довело его до сумасшествия. В желтом доме он сидел в отдельной комнате, «беспрестанно занимаясь письмом, воображая, что управляет государством». В другое время казалось, что он заключен в темницу, и «тогда предавался отчаянию и твердил беспрестанно о своей невинности»[3]. В те дни он и составил свои «Три листка».

Услышав эту историю и получив в руки сочинения сумасшедшего, молодой честолюбец поблагодарил врача и удалился из столицы. Там — на лоне природы — он занялся хозяйством, припялся за *честный труд* и излечился от незаконных помыслов. Через десять лет он вернулся в Петербург. Он явился к своему избавителю, «толстый, здоровый, румяный», и бросился к нему в объятия. «Да, я прежний глупец, — сказал он врачу, — который чахнул от честолюбия и растолстел, следуя рецепту, прописанному сумасшедшему во втором листке.

Я живу в деревне, женат, имею троих детей, красивых, как купидончики, занимаюсь садоводством, хлебопашеством, благосостоянием моих крестьян, любим, уважаем... и совершенно *счастлив* (курсив мой. — *И. З.*)». Бывший больной уже не заглядывает в списки «Сенатских ведомостей», он пришел к мысли, что «полезным... можно быть во всяком звании».

Кончается этот *роман* кандидата в Поприщины тем, что, узнав о бедности своего спасителя, которому не на что выдать дочь замуж, он отваливает тому на свадьбу десять тысяч рублей. Это точное указание суммы весьма важно для Булгарина (автором притчи, подписавшимся традиционными инициалами Ѳ. Б., был он). Понятие счастья для него неполно без измерения того, *сколько* оно *стоит*. Это уже касается не только данной статьи, но и всей идеологии, которую представляет «Северная пчела» и ее шеф. Если мы вспомним «Ивана Выжигина», зачинателя так называемой нравственно-сатирической ветви в русской беллетристике, то там герой в конце получал не только красивую жену, деток-херувимов и поместье в Крыму, но и *миллион*, что было денежным эквивалентом его счастья. По существу, ради этого миллиона он и старался — жил в бедности, странствовал, разочаровывался в друзьях, впадал в грех и т. д. Поспел миллион, и идеал материализовался, искания закончились, амбиция удовлетворилась.

Нельзя недооценивать влияния этой идеологии на публику. «Иван Выжигин» разошелся по России в тысячах экземпляров. К 1834 году (год написания «Записок сумасшедшего») он выдержал несколько изданий, был переве-

ден на иностранные языки, получил продолжение в виде «Петра Ивановича Выжигина». Его не могли убить ни пародии А. Орлова, ни едкая критика Пушкина, ни насмешки «Литературной газеты» и «Телескопа». Роман раскупался, как раскупалась и «Северная пчела», и делал свое дело — недаром у Булгарина появились подражатели, «последователи», «ученики» в литературе.

Гоголь, как известно, с первых шагов на литературном поприще оказался среди оппонентов булгаринской линии. Он не только примкнул к пушкинской «аристократической» партии и впоследствии в «Современнике» открыто осмеял газету Булгарина, он вступил с этим направлением в спор, который вышел за пределы борьбы с частным лицом или частным изданием. В самих «Арабесках», в трех повестях этого сборника, одной из которых являются «Записки сумасшедшего», а двумя другими «Невский проспект» и «Портрет», «Северная пчела» осмеивается трижды. В «Портрете» она делает рекламу польстившемуся на червонцы Чарткову, в «Невском проспекте» ее подписчиком и почитателем является поручик Пирогов. «Курские помещики хорошо пишут», — замечает Поприщин, прочитав в ней описание бала. «Курский помещик» — не кто иной, как «чухонский помещик», то есть сам Булгарин, подписывавший так свои очерки петербургских нравов (в которые, кстати, входили и описания балов). Конечно, полемика с «Пчелой» и представляемой ею *точкой зрения* — не единственный исток гоголевской прозы, но тем не менее существенный. Присутствует он и в «Записках сумасшедшего».

По Булгарину лишь «честный труд», постепенность, верная служба могут привести к достижению идеала. Не зарываться! — вот лозунг булгаринского человека. Будь нравствен прежде всего по отношению к закону, системе, правилам, принятым в обществе, и оно вознаградит тебя. И даже *случай* — скажем, получение богатого наследства, внезапное обнаружение высокого происхождения героя (что и происходит в «Выжигине») — выпадает в награду тем, кто *смирно* исполнял эту роль.

Притча о сумасшедшем, опубликованная в «Пчеле» и являющаяся как бы прапародией на гоголевскую повесть, точно отвечает рекомендациям этого морального кодекса. Герой «не зарывается». Минутное обольщение (без него не было бы интриги) сменяется искренним раскаянием — и в трудах добывается избавление. В сюжете с чуть не попавшим в желтый дом честолюбцем *нет трагедии:* история, приключившаяся с ним, всего лишь *недоразумение,* возникшее между героем и обстоятельствами. Оно не безысходно, оно практически преодолимо. «Нравственность» нравственно-сатирической идеи тут состоит в том, что герой получает *советы,* как *исправиться,* вернуться в лоно порядочности и т. д. Ему подбрасываются *меры,* с помощью которых он может сделать это, не нарушая спокойствия. Этот реально-деловой подход к сумасшествию характерен. Для Булгарина проблема поправления своего психического здоровья— то же, что и поправка своих денежных дел. Недаром его притча называется: «Три листка из Дома сумасшедших или *психическое излечение* (курсив мой. — *И. З.)* неисцелимой болезни».

Для этой идеологии нет понятия духовного конфликта. Для нее счастливое семейство, румяные щеки и тугой кошелек — выход, способный покрыть любые противоречия. Вот почему «Пчела» из номера в номер формует образ *счастливого человека,* который счастлив по-булгарински. Этот герой имеет два варианта: петербургский и сельский. В столице он служит или занимается «делами». Он одет в лучшее платье от Руча (первый петербургский портной), в сапоги от Пеля (тридцать рублей пара и подметки не снашиваются в год)[4], у него экипаж от Иохима. Иохим — лучший каретный мастер в столице, а Гамбс—мебель которого украшает комнаты счастливца, лучший мебельщик. Обедает он если не дома, то в ресторанах Фельетта или Дюма, ходит в оперу, подписывается на «Пчелу» и читает романы Булгарина.

Впрочем, поклонником их является и вариант номер два — то есть сельский житель. Он как две капли воды похож на героя романа «Иван Выжигин» помещика Россиянинова. Его амбары ломятся от хлеба, в семье царит благость и взаимопонимание. Общий антураж счастья соответствует антуражу финала «Трех листков». Доходы обоих героев, естественно, высоки.

Если же говорить о духовной пище, то она исчерпывается чтением той же «Пчелы» или «Библиотеки для чтения». У героя абсолютно отсутствует вкус. Он, как «Библиотека» и «Пчела», готов считать Кукольника «гением», нашим Гете, а о Пушкине отзываться, как и о Кукольнике. «Любители нашей литературы должны радоваться появлению нового *светила*

(курсив мой. — *И. З.*), — пишет «Пчела» о Кукольнике, — коего выход заблистал такими роскошными цветами поэзии» (14 августа 1833 г.). «В одном берлинском журнале, — не стесняясь пишет она же (№ 44, 1834 г.), — уверяют, что в России считаются ныне 5485 отечественных писателей, из коих редактору известны только двое: Александр Пушкин и Фаддей Булгарин...»

Что касается Пушкина, то он для героя так же знаменит, как и ресторан Фельетта или, скажем, кондитерская «Реноме». О нем в «Пчеле» пишется так же часто, как и о них, и *в том же тоне*. Пушкин — реестровая достопримечательность, ассортиментный символ барда, «нашего певца» и т. п. Примерно в таких выражениях и пишет о нем «Пчела»: «автор бессмертных творений»[5], «первый наш поэт»[6], «счастливец-гений»[7]. Пушкин в этих перечислениях похож на... сахарного Наполеона, который стоит в витрине кондитерской «Реноме» и которого рекламирует Булгарин[8]. Наполеон в этой корреспонденции приравнен к галстукам, лорнетам, модным дамским перчаткам, кошелькам, продающимся в той же кондитерской. Это низведение великого до уровня кошельков и лорнетов — типичный стиль мышления «Северной пчелы». Великого же в духовном смысле для нее вообще не существует. Есть великий доход, великий чин, но нет *великого человека*. Вот как, например, она пишет о другом отечественном гении — Лобачевском: «У нас на святой Руси гении никогда не бывают поняты. Но не беспокойтесь. От прозорливого Г. Лобачевского не укрылась эта плачевная участь гениальных произведе-

ний. Он послал по экземпляру своей программы (речь идет о «Геометрической программе» Лобачевского. — *И. З.*) во все знаменитые иностранные академии. Дай Бог ему успеха. Авось там его поймут лучше нашего» (21 марта 1834 г.).

Пушкин же для «Пчелы» велик относительно. Это величие популярности, величие спроса публики. Считаясь с нею, «Пчела» вместе с тем играет авторитетом Пушкина, низводя его *до своего уровня* — потребительски-материального, коммерчески-популярного. Пушкин известен — она должна отдать ему дань. Но — не более чем сапогам от Пеля и фракам от Руча. Мы уже не говорим о том, что эпитеты «счастливец-гений», «первый наш поэт» и сравнения Пушкина с Наполеоном (см. № 77, 1833 г.) отдают фамильярностью, лакейским вызовом, попыткой стать с великим на одну ногу. Ты гений, как бы говорит «Пчела», но ты *наш* гений, и *мы* признаем тебя, хвалим и поощряем. «Несколько *анекдотцев* (здесь и дальше курсив мой. — *И. З*), — пишет рецензент о «Повестях Белкина» (№ 287, 1831 г.), — ...рассказанных весьма *приятно*, языком правильным и слогом живым... *Прочтешь точно так, как съешь конфект* — и забыл!» «Мило», «гладко», плавно», — похлопывает «Пчела» Пушкина по плечу за те же повести в 1834 году (№ 192).

Это отношение к Пушкину — не только отношение официальной идеологии (и самого Булгарина) к личности Пушкина, но и к духовным ценностям вообще, к той цене величия и красоты, которые составляют идеал высокого искусства.

Что же после этого удивляться, что подписчик «Пчелы» Поприщин принял за стихи Пушкина «гладкие» стишки Николаева, которые тоже «милы», «приятны», «живы» и проч. Он мерил их меркою своего духовного наставника.

Чтобы закончить эту тему, приведем образец поэзии, которой «Северная пчела», стихов почти не печатавшая, предоставляла свои страницы. Это стихи Михаила Максимова, воспевавшего то тезоименитство Государя, то Новый год.

Да здравствует на многи лета
Наш царь на счастье наших дней!..

(6 декабря 1832 г.)

...Наша матушка-Россия
Новым счастьем пусть цветет!
На поля пускай родные
Плодородья дождь сойдет.
Голосистое веселье
Пусть в селениях живет.
Пусть встречают там в похмелье
С новым счастьем Новый год!..

(2 января 1833 г.)

Итак, комплекс *счастья* достаточно обозначен. Он вполне совпадает с *первоначальным* представлением Поприщина об идеале. Гоголевский герой с завистью смотрит на своего начальника отделения, на котором фрак от Руча и «сапоги по тридцати рублей». Он и сам бы хотел так одеваться и ездить в карете от Иохима. Он завидует «зеркалам и фарфорам» директорской квартиры. Платок, надушенный дорогими духами, для него — сладостнейший эфир, а шум платья генеральской дочки — высшая музыка. Втайне, как и герой Булгари-

на, он надеется, что он вовсе не титулярный советник, а «какой-нибудь граф». «Ведь сколько примеров из истории, — рассуждает он, — какой-нибудь простой... и *вдруг* (курсив мой. — *И. З.*) открывается, что он какой-нибудь вельможа или барон...» Заходя в мечтах еще дальше, он *уже* видит себя генералом с голубой лентой и эполетом на левом плече. По подсчетам той же «Северной пчелы» (см. № 152, 1834 г.) для того, чтобы достичь генеральского чина, нужно *мирно* служить *сорок лет*. Поприщин же *не хочет ждать*. Уже на этом этапе — этапе, соответствующем комплексу героя Булгарина, — в его голове зарождается идея *скачка*, которая отрицает булгаринскую ситуацию. *Амбиция* Поприщина, его *максимализм* противоречат им. «Да разве я не могу быть *сию же минуту* пожалован генерал-губернатором?..» — спрашивает он, и в этом выражается его желание *немедленного* преодоления пропасти, разделяющей его с Их Превосходительствами.

Впрочем, его притязания и на этом этапе не ограничиваются их уровнем. Речь идет не только о высшем *чине* и высшем сословном достоинстве. В записках Поприщина то и дело начинает мелькать словечко «все»: он до «всего» хочет дойти, «все» узнать и стать «всем». И, записав наконец: «сегодняшний день есть день величайшего торжества! В Испании есть король... Этот король — я...», — он тут же добавит: «теперь передо мною *все* (курсив мой. — *И. З.*) открыто. Теперь я вижу *все* как на ладони».

Но это будет в конце, а в начале Поприщин еще поет песнь «Пчелы». Он хулит му-

жика-«свинью», который не ходит в театр, поругивает французов за их парламентаризм («Эка глупый народ французы! Ну чего хотят они? Всех бы, ей-богу, и перепорол розгами!»), чванится перед лакеем и мечтает о счастье с генеральской дочкой. Он робеет перед Его Превосходительством и обрывает свои дерзкие фантазии остерегающим — «Ничего... молчание!». Что таится за этим «Ничего...», читатель узнает позже, а пока Поприщин разрешает себе пощелкивать сочинителей, имеющих смелость критиковать коллежских регистраторов, прохаживаться насчет внешности своего начальника (голова которого похожа на аптекарский пузырек), а спустя некоторое время доходит и до камер-юнкеров («ведь через то, что камер-юнкер, не прилепится третий глаз во лбу»). Уже здесь поприщинская *амбиция* противоречит булгаринскому позитивизму, уже в этих прорывах молчания слышится нечто, предвещающее: Плюю на вас *всех!* На попытку начальника отделения поставить его на место, он отвечает: подумаешь, надворный советник! Можем и мы стать советником, а может, еще и повыше — «чем-нибудь побольше», «или там другим каким-нибудь», «или как его».

Словечки эти звучат довольно грозно. В них нет *конкретного* обозначения того, чего герой хочет. Тут уже не о чине идет речь, не о генеральском месте, не о миллионе, а о чем-то таком, что и самого САМОГО может бросить в страх. Эта *неопределенность* поприщинских притязаний — первый удар по булгаринскому конструктивному идеалу, по умеренному реализму его. Тут налицо *максимализм,* причем

не только иерархический. Это жажда *воплощения,* и воплощения полного.

И Поприщин совершает скачок. Из титулярного советника, очинивающего перья, он превращается в Фердинанда Восьмого — бог знает во что! Чтобы понять, что это могло означать для сослуживцев героя Гоголя, достаточно перелистать день за днем «Северную пчелу». Именно она приучала читателя к тому, что все, что происходит в мире, происходит *где-то там, по ту сторону* реального сознания, в *какой-то* Испании, какой-то Франции. То, что в английском парламенте могли спорить о судьбе польских беженцев из России, и ему, парламенту, за это ничего не было, выглядело в глазах русского человека фантастикой. Фантастикой была сама Европа, все эти перевороты и перемены, смещения королей, выпрыгивание каких-то выскочек в венценосцы.

И *вдруг* в своем родном департаменте, в общей зале, где сидят самые мелкие писцы, — Фердинанд Восьмой! Это равно появлению человека с того света, падению Луны на Землю или чему-то в этом роде. Поприщин как бы совершает скачок из русской жизни в европейскую жизнь, в мифические «испанские дела», о которых русский чиновник начала XIX века читал, как о похождениях героев Вальтер Скотта. *Дерзость* поприщинского преображения беспредельна. Это не тихое врастание в порядок, внедрение в него, просверливание места под солнцем. Это *взрыв* булгаринской постепенности, разрыв с нею. Поступок гоголевского сумасшедшего не минутное «отклонение», не блажь ума, которую тоже, с точки

зрения «Пчелы», простить трудно, а настаивание на своей безумной мысли, укоренение в ней. Ибо и «Фердинанд Восьмой», как мы увидим в конце, для него *не предел.* Лозунг «будь скромен» для Поприщина не подходит. И не пользоваться ему в награду за кротость ватер-клозетом, не играть в шашки и не выезжать в коляске, чтоб «прогуливаться вне заведения». Булгаринская идиллия и в сумасшедшем доме — не для него.

Он и здесь не смиряется, не вписывается в ту картину благости и спокойствия, которую являет собой находящаяся под Высшим покровительством Больница Всех Скорбящих. Он и тут выламывается из порядка, и тут покушается на порядок. Даже когда, доведенный ударами палки «Великого Инквизитора» до слез, он не отзывается на «Фердинанда Восьмого», он не откликается и на Поприщина. Он обращается *ко всему свету* с просьбой дать ему тройку быстрых коней. Он мчится на ней через Европу, мимо Италии, и видит впереди Русь, окошко матери, летящее ему навстречу. *Он все еще мыслит себя в системе мира, а не департамента.* Смирения нет, его не дает и заключительная фраза «Записок» — фраза о шишке под носом у алжирского бея. *Так* о бее может говорить только «испанский король».

Сам бред Поприщина, его сумасшедшее озарение и перескоки с английского бочара, который «сделал Луну», на повивальную бабку, желающую распространить магометанство, — фантастико-иронический отклик его (теперь уже освободившегося!) сознания на фантастику европейской жизни, отраженную

в «иностранных известиях» «Пчелы» и в ее «Смеси». Рядом с сообщениями о переворотах, революциях, смещениях коронованных особ (в том числе и алжирского бея) «Пчела» печатала «Смесь», как бы подкрепляющую для русского читателя невсамделишность этих событий. То она писала о том, что где-то (не в России!) родился мальчик с тремя головами (№ 7, 1830 г.), то про голландскую девицу, которая не ест с 1818 года (№ 27, 1830 г.), то о черном кролике с перьями вместо шерсти (№ 43, 1830 г.), о девушке с двумя носами (№ 40, 1832 г.), об ученых блохах, везущих тяжести в четыреста раз тяжелее их тела (№ 154, 1832 г.). Эти факты мешались с именами политиков (Лафайетта, Полиньяка, Талейрана, Веллингтона, упоминающихся в записках Поприщина), с отчетами об «испанских делах» и т. д. Некоторые сообщения «Смеси» прямо напоминают страницы дневника Поприщина. «В Бисетрской больнице, — пишет «Северная пчела» в № 217 1833 года, — в Париже находится сумасшедший, который воображает, что во время обеда проглотил по неосторожности гусарского ротмистра, который упал в его рюмку». «Какой-то мистик, — читаем мы в № 154 за 1832 год, — напечатал в баварском календаре за 1832 год, что 20 марта в 3 часа пополудни начнется осень». «Полоумный астроном Бонардин, — информирует «Пчела» в № 238 за 1833 год, —предсказывает в 1832 году (? — *И. З.)* разрушение Вселенной, которую комета заденет своим хвостом». Упоминается здесь и английский «бочар», который распродает по частям бочку, служившую гробом для Байрона, когда его тело перевозили

из Греции в Англию (№ 44, 1834 г.), и рыба-женщина (№ 194, 1834 г.) и т. п.

Все эти факты говорят, что Гоголь не просто дал волю сумасшедшему воображению Поприщина — он высмеял и спародировал в его видениях тот «бред», который подносился ежедневно читателю на страницах официозной русской газеты. Поприщин как бы выбрасывает из себя все эти сведения, весь этот мусор, который накопился в нем за сорок лет молчания, чтоб, очистившись от него, открыться для нас в финале.

В работах о Гоголе (см. «Реализм Гоголя» Г. А. Гуковского) отмечалось, что само желание стать «королем» вполне сословно и иерархично. Это верно. Король (как и император в России) — пик той пирамиды, на которую взирает снизу в первой части «Записок» Поприщин. Он *венец* земного, апогей, о котором может грезить помешавшаяся на чине мысль. Но не надо забывать, что Фердинанд Восьмой все-таки испанский король (хотя, как говорит Поприщин, «у всякого петуха есть Испания»), он даже не Дон Карлос, то есть не тот, кто более или менее имеет право на престол, а лицо, которого в природе не существует, фантастическое изобретение Поприщина. Он нонсенс не только по отношению к испанскому престолу, но и по отношению к логике.

И хотя воплощение Поприщина на этом этапе происходит в формах, подсказанных той же «Пчелой» — отсюда взяты и «гранды», и вся обстановка испанского двора, — какой он король? Что делает этот так называемый король, «придя к власти»? Чем он занимается?

Раздачей чинов? Осмотром королевских подвалов с золотом? Нацепливаньем на себя лент, орденов, устройством балов, соблазнением куртизанок, охотою, войной и всем тем, чем занимаются на его месте вновь испеченные венценосцы? Или он, может быть, как истый государственный муж, берется за дела внутренние, преобразовывает, издает указы, отменяет распоряжения предшественника? Нет! Первый призыв Поприщина, оказавшегося среди своих «подчиненных» (сцена в сумасшедшем доме), — *«спасем Луну!»*.

Не королевских почестей, не материальных благ (он даже последний вицмундир режет на куски, чтобы сделать из него мантию) желает Поприщин. Его взор обращается к судьбе «нежного шара» Луны, на который грозится сесть Земля. В его помешавшемся воображении главенствует одна мысль — *о сострадании*. Им овладевает «сердечное беспокойство». Будучи не очень добр в чине титулярного советника, он, став Фердинандом Восьмым, не кобенится, не требует поклонения и прощает Мавру, не признавшую его королем. Он довольствуется *молчанием* в департаменте, молчанием тех людей, которые презирали его и в присутствии которых он сам молчал. Ему достаточно одного впечатления, которое производит его подпись на служебной бумаге: «Фердинанд VIII». Позже он покорно выполняет все «обряды», которые совершают над ним испанские «гранды», до тех пор, пока ему на голову не начинают лить холодную воду.

Почувствовать «непрочность» и «нежность» холодного шара Луны, отделенного от Земли расстоянием в много тысяч километров, — на

это не способен булгаринский позитивист. Даже в минуты горячечного бреда о том, что он *смог бы,* дай ему власть, он вряд ли бы на такое решился. Это не хрустящие за обшлагом сюртука реальные бумажки, а нечто, что не взвешивается на весах его сознания. Это *любовь* — любовь, преодолевающая холод пространства, доплескивающая до бездушного шара Луны. Она и Луну готова одушевить, так много в ней сил. В черновом варианте повести Поприщин, плача, спрашивал: «Матушка моя! за что они мучат меня? Царица! Голова моя светлая! Ты видишь, как жестоко поступают со мною за *любовь!*»[9] (курсив мой. — *И. З.*).

Да, его мучают за любовь, за то *светлое,* что обнаружилось, выплеснулось вместе с жалкими желаниями стать камер-юнкером или генералом. Оно выплеснулось вместе с ожесточением, мизантропией, обидами, которые нанесли ему за годы молчания. Все темное и пошлое, что вбивала ему в голову «Пчела», жизнь в Петербурге, обитание на чердаках откинулось прочь этим мощным порывом глубоко человеческого, собственно, и повергшим его в «безумие».

Вот почему такое значение приобретает финальный образ «Записок» — образ *струны в тумане,* которую слышит Поприщин и на который откликается его душа. Это не просто метафора, это полная значения *мысль* Гоголя, итоговая мысль его повести. Как известно, повесть эта первоначально называлась «Записки сумасшедшего музыканта». (В тексте их, являющемся каноническим, остался рудимент этого замысла. Стоя перед домом, в котором жи-

вет Фидель, Поприщин говорит: я знаю этот дом, в нем живет один мой знакомый, он играет на трубе.) Как известно, она опубликована в сборнике «Арабески», где помещена статья «Скульптура, живопись и музыка». И что, наконец, сам этот сборник посвящен, по существу, искусству, так как и многие статьи его затрагивают эту тему (в частности, «Несколько слов о Пушкине», «Об архитектуре нашего времени», «О малороссийских песнях»), и героями двух его художественных произведений — «Невского проспекта» и «Портрета» — являются художники. Повесть о Поприщине была задумана, вероятно, как повесть о непризнанном гении музыки и была в этом смысле откликом на гофмановские сочинения о безумных музыкантах и на их продолжение на русской почве — на повести В. Ф. Одоевского («Последний квартет Бетговена» и др.).

Но гоголевский непризнанный музыкант стал непризнанным *гением любви, гением жажды любви,* которая тоже оказалась непонятой и была признана сумасшествием. Оригинальность и величие гоголевского решения этой темы в том, что он гофмановских гениальных безумцев, которые далеко отстоят от толпы и творят в стороне от нее, скрестил с гофмановскими же надворными советниками, которые у немецкого романтика являются представителями пошлой среды, не понимающей гения. У Гоголя титулярный советник становится «гением». Он возвышается до смутного сознания своего высшего назначения, ибо слышит «струну в тумане».

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! — писал Гоголь в статье «Скульпту-

ра, живопись и музыка». — Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронят слезу пред созданием таланта».

Музыка, звучащая в финале «Записок», разрывающая холодный эгоизм одинокой души и «обращающая ее к «Нему», как писал Гоголь в той же статье, есть последний удар по меркантилизму и позитивизму булгаринской идеологии, по тем принципам ее, от которых отталкивался автор Поприщина.

Гоголь как бы сыграл комедию и с «испанскими делами», и с булгаринским идеалом. Он вынес действие повести, ее внутренний сюжет за пределы их реальной компетенции и поставил своего героя над прессой, над временем, над той средой, которая его породила, оставив его вместе с тем реальным титулярным советником, реально жившим в России в 1833 году.

ИГРА И РЕАЛЬНОСТЬ

Даже не очень подробная библиография, помещенная в конце новой книги Анри Труайя «Гоголь»[10], говорит о том, как велик интерес к Гоголю на Западе. Обращение самого А. Труайя, до этого выпустившего работы о Пушкине, Достоевском, Толстом, к Гоголю закономерно, ибо без Гоголя нельзя понять Достоевского и Толстого и переход русской литературы и русского сознания от Пушкина к ним, к поставленным их творчеством и судьбой проблемам. Книга Анри Труайя богата материалом и содержит в себе многие верные мысли, среди которых есть высказанные в критике до нее и собственные авторские наблюдения, отвечающие как правде гоголевского текста, так и правде его жизни.

Книга Анри Труайя вышла сначала в Париже, а совсем недавно была переведена на английский язык. По случаю ее издания в литературных приложениях к газетам «Нью-Йорк таймс» и «Таймс» были опубликованы рецензии Е. Мучник «Раздвоенная душа»[11] и А. де Йонга «Грязь, золото и праведность»[12]. Книга А. Труайя и эти отклики на нее и послужили поводом для этих заметок.

Анри Труайя пишет преимущественно о жизни Гоголя, изредка уклоняясь в рассмотрение его художественной концепции и от-

дельных образов. Как верно отмечает Е. Мучник, наиболее подробно останавливается автор на анализе «Мертвых душ» и характеристике Чичикова, которого А. Труайя считает венцом всех созданных до этого Гоголем образов. Отдавая дань модной в современном гоголеведении теме «черта», А. Труайя тем не менее не видит в Чичикове воплощения Сатаны, олицетворения мирового зла. Это, скорее, бытовой черт, пишет он, «черт вторичный», «черт мелочности и комфорта». Он называет его «дьяволом в пиджаке», имея в виду цивильность Чичикова, полное отсутствие в нем (пусть даже отрицательной) духовности. Чичиков, по мнению А. Труайя, порождение хаоса и путаницы обстоятельств, которые он, впрочем, не склонен считать реальными обстоятельствами реальной русской жизни времен Гоголя. Увлекаясь идеей черта, он называет Чичикова даже «человеко-дьяволом» по аналогии с «богочеловеком» Христом. Здесь он невольно возвышает Чичикова над бытом, ибо Христос — уже не быт, а дух, и тот, кто хотя бы в уподоблении имени противостоит ему, сам того не желая, возвышается до его уровня. Итак, кто же Чичиков — черт в сюртуке или анти-Христос? А. Труайя не отвечает на этот вопрос. Он считает Чичикова *главной* фигурой творчества Гоголя и пишет, что «так же как Иванов писал много лет явление Христа народу, Гоголь писал явление черта народу, черта золотой середины...» Эта эффектная мысль кажется нам тем не менее преувеличением. Точнее было бы сказать, что Гоголь стремился к тому же, что А. Иванов (и об этом есть прямые свидетельства в его письмах к художнику), *задача* у них

была *одна,* и Гоголь писал явление добра в мир, только добра, прошедшего испытание злом. Это добро против своей воли, являющееся в образе зла, в образе пародии на самого себя, в образе оборотном, природно ему не данном и срываемом к финалу рукой художника, чтоб предстать наконец перед миром в своем истинном лике, как предстают перед нами почти все герои Гоголя. В истоке характера Чичикова лежит добро, но оно должно пройти все круги житейского ада, чтоб вернуть себе свое лицо, лицо ребенка в человеке, лицо «дитяти». Критика склонна считать, что «дитя»—это образ Достоевского, а не Гоголя, ибо Гоголь вообще не пишет детей, а если и упоминает о них, то только иронически, (как в «Мертвых душах» при описании детей Манилова). Но Гоголь во взрослых своих героях видит «детей»: «дитя» Хлестаков, «дитя» Поприщин, взывающий в конце повести к своему детству, дитя и «маиор» Ковалев, играющий сам с собою в чины, дитя и несчастный Пискарев, видящий в проститутке прекрасную женщину. А Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна с их нераздробленно-ясным взглядом на мир, исконною добротою и доверием друг к другу и ближним, с их любовью, наконец, которая сильнее смерти! Недаром Гоголь более всего любил из им написанного именно эту вещь.

Трудно согласиться с А. Труайя, когда он пишет: «Собеседники Чичикова, если выстроить их в ряд, составят необыкновенную галерею *монстров* (курсив мой. — *И. З.*). Как Городничий в «Ревизоре», читатель не увидит перед собой ничего, кроме «свиных рыл»... Фактически, если поразмыслить, Плюш-

кин в той же мере плюшка, что и человек, Коробочка — всего лишь коробочка в женском платье, Ноздрев — огромная ноздря на двух ногах, а Собакевич — здоровенный пес... Они говорят, перемещаются, спят, едят, как живые, но за этой обманчивой оболочкой нет и крохотной частички разума».

Это — не новая точка зрения. В свое время и в русской дореволюционной критике высказывались идеи, что образы Гоголя — восковые фигуры и «мертвецы», порождение злого воображения, как бы мстящего природе за человеческое несовершенство. Но уже в первом томе «Мертвых душ», где, кажется, действительно некуда укрыться от уродов, есть гоголевское сочувствие и понимание тех, кого он изображает. Так, останавливается он пораженный на пороге дома Коробочки, задавая себе вопрос: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: «Да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее?» Но мимо! Мимо! Зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумающих, беспечных веселых минут, сама собою вдруг пронесется *иная чудная струя?* (курсив мой. — *И. З.*). Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже *стал другим среди тех же людей,* и уже другим светом озарилось лицо...»

«Иная чудная струя» — это струя любви и сочувствия к человеку, и в том числе к тем «монстрам», которых изображает Гоголь. Он видит в них людей, как видит он человека даже в самом, казалось бы, безнадежном из них — в Плюшкине, которого сам же назвал «прорехой на человечестве». На миг озаряется и лицо Плюшкина в поэме «другим светом», и этот «теплый луч» — свет молодости, свет детства, на который отзывается вдруг его черствая душа. Размышления автора на пороге дома Коробочки — первая *пауза* в поэме, которая несется, кажется, со скоростью брички Чичикова, не замечая мелькающих по сторонам лиц. Это начало «иной» темы в теме гоголевски-традиционной, привычной для глаза и уха читателя. Она разрастается и нарастает, вступая в соперничество с иронией и смехом и под конец вытесняя их окончательно в величественно-органном финале второго тома «Мертвых душ». «Перерождение» Чичикова — не причуда Гоголя, не его попытка переделать «злодея» в «добродетельного человека», а внутренняя сквозная тема его поэмы, которая потому и названа им *поэмою,* что не разоблачение лишь, а и *воскрешение* — тема ее. Это Гоголь знал еще в 1842 году, когда вышла в свет ее первая часть. Ибо в то же время и *параллельно* с описаниями «монстров» и «мертвецов» писал новую редакцию «Тараса Бульбы» — поэмы о силе духа и о красоте этой силы. Е. Мучник считает «Тараса Бульбу» «единственным исключением» в творчестве Гоголя, исключением, где «величию есть место», забывая о величии прозрения Чичикова, о величии последнего откровения Поприщина, о величии

художника во второй редакции «Портрета» (писавшейся, кстати, опять-таки в *одно время* с первым томом «Мертвых душ»), создавшего в противовес банкроту Черткову прекрасный образ Богоматери. Все это черты одной и всюду присутствующей темы Гоголя, темы, которая была заветнейшей его темой, — темы *полного* воплощения человека в человеке, воплощения, которое немыслимо без любви к своим героям.

Не поняв этого, мы не поймем ни природы гоголевского «смеха», ни природы гоголевской «лжи». А. Труайя употребляет слово «ложь» более осторожно, чем его рецензенты, он пишет о «поэтической лжи» Гоголя, но поскольку всякое произведение искусства есть в некотором смысле «поэтическая ложь», то это выражение А. Труайя воспринимается метафорически. Е. Мучник и А. де Йонг относятся к понятию «лжи» однозначнее.

«Гоголь лгал самому себе, так же, как и другим, — заявляет Е. Мучник. — Ложь была его образом жизни, *существом его гения*» (курсив мой. — *И. З.*). «Вся она, — продолжает Е. Мучник, говоря о работе Гоголя, — развлекательная или наводящая страх... вдохновленная ложь».

О том же пишет и А. де Йонг: «...Гоголь был вруном, нахлебником и лицемером... Гоголь предпочитал отрицать действительность и погружаться в фантастический мир беспомощной лжи... Вместо того чтобы признать свою неправоту, Гоголь придумывает очередную ложь, впадая еще глубже в состояние морального солипсизма» и т. д. А. де Йонг доходит до того, что называет Гоголя «сосудом лицемерия и благочестия» и прямо обвиняет его в не-

искренности в последние минуты жизни. Смерть Гоголя, пишет он, «его безнадежное страстное стремление к добродетели, уничтожение второй части «Мертвых душ» оставляют в душе притаившееся подозрение, что даже и тогда он лицемерил...» Но на чем основаны эти подозрения? Не на том ли, что А. де Йонг, с одной стороны, сближает «ложь» гоголевских сочинений с «ложью» гоголевской жизни, а с другой, отъединяет прозу Гоголя от его духовного развития, считая, что последнее противоречило, как он выражается, *«техническим потребностям»* (курсив мой. — *И. З.*) его «медиума»[13]?

Я не стану спорить с рецензентами по поводу отождествления Гоголя с его героями (Гоголь, пишет, например, Е. Мучник, «такой же скользкий, как Чичиков»), но посылка о лжи, как *существе* его гения (содержащаяся в иносказательной форме и у А. де Йонга), мягко говоря, есть ложь. Она вытекает из другой идеи, которая опять-таки содержится как у Е. Мучник, так и у А. де Йонга, — из утверждения о том, что Гоголю не было никакого дела до русской действительности, до «жизни народа», к которым он, по заявлению Е. Мучник, «был довольно равнодушен». Я бы понял авторов, если б они имели в виду вульгарное толкование творчества Гоголя, попытку свести его сочинения к чисто прагматической функции, выражающейся в откровенном вмешательстве в дела русской жизни, но Е. Мучник, в частности, имеет в виду другое. Она все творчество Гоголя, и в особенности «Мертвые души», называет «игрой с реальностью», не имеющей, в конечном счете, никакого отношения к этой реальности.

Но это опять-таки ложь о Гоголе. Будь так, не было бы «Выбранных мест из переписки с друзьями», предисловия ко второму тому «Мертвых душ», «Авторской исповеди» да и самих «Мертвых душ», в которых Гоголь пробует объясниться с читателем, найти путь к его душе, повлиять на него и на дела своей родины. Учительская, пророческая миссия Гоголя-художника слишком велика, чтоб мы могли сбрасывать ее со счетов и объявить опять-таки «причудой» гения, отклонением, вылившимся в напыщенные абзацы лирических отступлений, прямых проповедей и советов, которые неорганичны в художественном тексте и неорганичны гению Гоголя. Это лежало в творческой *природе* Гоголя, это было заложено в самом зерне его дара, который до сих пор изумляет нас своими контрастами и противоречиями. Всякое творчество есть «игра», есть игра воображения художника, которая никак не копирует действительность и лишь в отдельных случаях подражает ей. Но в великих созданиях искусства нет и подражания. Есть преображение, «озарение» (это слово Гоголя) действительности излучаемой изнутри духовностью, кровью и мыслью таланта. Это школьная истина. В этом смысле и реализм и фантастика Гоголя — игра, переделка действительности, новая действительность, действительность Гоголя, если можно так сказать. Но это и действительность России XIX века, действительность современной Гоголю русской жизни, которую он всею силой своего духа хотел «поднять» до уровня ее высокого предназначения. «Я весь бы хотел превратиться в любовь», — сказал он на закате своих дней, и это относилось не к любви «ко

всему человечеству» (над абстрактностью этой формулы он иронизирует в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), а прежде всего к любви к своему отечеству, ко всем этим безымянным мужикам, которые встречаются по обочинам дороги Чичикову (и кидают свои реплики), к собакевичам и плюшкиным, коробочкам и ноздревым. Будь Гоголь лгуном, гениально одаренным Хлестаковым в искусстве, он никогда бы не пошел на публичное объяснение с русским миром, на которое он пошел в своей несчастной книге[14], нанесшей ему столь же публичную «оплеуху». Он продолжал бы «играть», лепить свои «маски» и пускать их под всеобщий смех в свет, отстраняясь от них, как отстраняются многие художники. Но Гоголь признавался друзьям (и позже повторил это признание в своей «Исповеди»), что не мог писать «мимо себя», мимо судьбы своей, ибо все созданое им — какую бы самостоятельную художественную ценность оно не имело — было его *участием* в русской жизни, его реальным существованием в ней. Русская литература замешена на совести, и на обостренной совестливости замешено творчество Гоголя — великого фантаста и великого пророка, реалиста и *поэта,* который, «играя» с реальностью, «играл» с нею всерьез.

«Игра», «отчуждение», «мистификация», «медиум» — все эти модные слова и термины, используемые при подходе к Гоголю, не объясняют ничего в нем, ибо они однозначны, они слишком отдают терминологией, а не существом, давно испарившимся в их повторении, в разбрасывании и применении к разнородным явлениям искусства. Это уже игра с игрою, не-

кое литературоведческое «верчение столов» с бессильной попыткой вызвать покинувших нас духов. В плане этой игры воспринимаю я и заявления Е. Мучник о соединении в характере Гоголя характеров Тартюфа и Руссо, (с Руссо сравнивает Гоголя и А. де Йонг), о том, что Гоголь мало заботился о людях, что он никогда не был влюблен. Это — набор штампов из характеристики личности Гоголя. А. Труайя, более тонкий, чем его рецензенты, пишет, что «единственной женщиной» в жизни Гоголя была его мать, «остальные — только ловушки». Но и он поддается гипотезам, высказанным до него. Тайну отношения Гоголя к женщине (почему-то этот вопрос сильнее всего занимает публику) надо искать в его сочинениях, в его *тексте,* а не в случайных догадках современников, в двусмысленных строчках его писем или в том, что он сам открыто говорил по этому поводу. Гоголь был человек скрытный, не менее скрытен он, как автор, и в художественных творениях своих, но все же они — самая верная его исповедь. Здесь нет места для полемики на эту тему, и надо глубоко знать характер Гоголя, его детство и юность, всю духовную структуру его личности, чтоб хоть как-то подойти к разрешению этой проблемы. Во всяком случае, тут недостаточно повторения старых фрейдистских идей (высказанных, в частности, в работах русского фрейдиста Д. Ермакова) об особой привязанности Гоголя к матери, о «материнском комплексе» и т. д.

Что же касается малой заботы Гоголя о людях, то это тоже неправда. При всей скрытности своей и стремлении к одиночеству, Гоголь вместе с тем всегда тянулся к людям, к до-

машнему очагу, к семьям, где было людно и шумно, к тем, кому он мог бы быть полезен.

Поэтому он почти никогда не жил и не ездил один, он всегда искал себе попутчиков, товарищей по квартире. Так в Петербурге он жил со своими нежинскими однокорытниками Данилевским и Пащенкой, в Риме с Анненковым, с Языковым, в Москве жил у Аксаковых, у А. П. Толстого, в Калуге у Смирновой, в Одессе проводил многие часы у Репниных. Мы знаем о том, как он нянчился с умирающим И. Виельгорским в Риме в 1839 году, как ухаживал за Языковым, как откликался на каждый призыв А. Данилевского, которого любил еще с детских лет. В одном из своих писем Гоголь употребил выражение «прижаться к Богу». Это было написано в дни тяжелейшего переживания из-за неудачи «Переписки с друзьями». Но это выражение он мог употребить и по отношению к людям. Он часто в дни бедствий «прижимался» к ним, искал их участия и понимания и сам шел им навстречу, когда видел, что они нуждаются в нем. А его помощь бедным студентам? По описи вещей, оставшихся после смерти Гоголя, в карманах его одежды не было найдено никаких денег, да и все имущество его было оценено в сорок три рубля восемьдесят восемь копеек. Меж тем на руках С. П. Шевырева находилась сумма в две с лишком тысячи рублей, вырученных от продажи «Мертвых душ», которая предназначалась для раздачи нуждавшимся молодым людям. Неужели и это было «представлением», как была «представлением», по мнению Е. Мучник, «вся жизнь» Гоголя?

Нет смысла останавливаться на всех искажениях и неточностях, которые содержатся в рецензии Е. Мучник. К слову сказать, большая часть из них принадлежит ей самой и не связана с книгой А. Труайя. Но еще на одной неточности мне бы хотелось остановиться. Она относится к «смеху» Гоголя и к его пониманию в России. Е. Мучник пишет, что Гоголь ввел в заблуждение русскую публику относительно характера своего смеха, который был принят только за смех, не обнаружив своей «кошмарной» подоплеки. Она утверждает, что «ни Пушкин, ни Белинский, ни кто-либо другой» этого не поняли. Но именно Пушкин и Белинский это поняли. Уже во втором отклике на «Вечера на хуторе близь Диканьки», напечатанном в 1836 году в «Современнике», Пушкин писал, что «Гоголь заставляет нас смеяться сквозь слезы грусти», а Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», опубликованной годом ранее, провидчески определил природу гоголевского комизма: он назвал его «комическим одушевлением, всегда побеждаемым чувством грусти».

И — еще одно возражение, на этот раз относящееся к книге А. Труайя. «Любопытно,— пишет он,— что украинцу, для которого поляки исконные враги, следовало бы, вероятно, испытать только дурное чувство по отношению к католицизму. Однако, будучи патриотом и православным, он был *соблазнен этой религией милосердия и меры...»* Думаю, что это домысел автора. Упреки в приверженности к католицизму Гоголь выслушивал еще при жизни, в частности от С. П. Шевырева, писавшего ему в 1846 году: «Мне кажется тоже, что ты слиш-

ком вводишь личное начало в религию, и в этом увлекаешься тем, что тебя окружает. Римское католичество ведет к тому, что человек не Бога начинает любить, а себя в Боге. Даже молитва в нем переходит в какое-то самоуслаждение. Я заметил в письме твоем, что ты в побочных обстоятельствах видишь себе указание... Это напомнило княгиню З...[15] Это все продолжение motu proprio Римского владыки. Берегись этой заразы. От нее хранит чистое и смиренное православие... пора тебе на родину...» Гоголь отвечал Шевыреву: «Начну с того, что твое уподобление меня княгине Волконской относительно религиозных экзальтаций, самоуслаждений и устремлений воли божией лично к себе, равно как и открытье твое во мне признаков католичества, мне показалось неверным. Что касается до княгини Волконской, то я ее давно не видал, в душу к ней не заглядывал... что же касается до *католичества* (подч. Гоголем.— *И. З.*), то скажу тебе, что пришел к Христу скорей *протестантским,* чем католическим путем. Анализ над душой человека таким образом, каким его производят другие люди, был причиной того, что я встретился с Христом, изумясь в нем прежде мудрости человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уже поклоняясь божеству его. Экзальтаций у меня нет, скорей, арифметический рассчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы. На теориях у меня также ничего не основывается, потому что я ничего не читаю, кроме статистических всякого роду документов о России да собственной внутренней книги»[16].

Конечно, этой ссылкой на письмо Гоголя нельзя исчерпать темы его религиозности. Но для подробного обсуждения этого вопроса понадобилась бы не статья, а книга, и, может быть, не одна книга, ибо вопрос этот неотделим от всей жизни Гоголя и его судьбы. Тут нужно начинать с детства или еще ранее — с родителей его, с атмосферы, в которой он родился, с самых дальних корней не только рода Гоголей, но и русской и украинской истории, без знания которых не понять отношения Гоголя к миру.

Западные же авторы, к сожалению, часто смотрят на Гоголя «со стороны». Относясь при этом с уважением к творчеству великого русского писателя, делая свою работу добросовестно (как сделал это А. Труайя), они все же склонны рассматривать Гоголя в плане общехудожественном, надысторическом, вневременном, забывая, что его великие образы, его, выражаясь языком Достоевского «фантастический реализм» есть порождение великой и конкретной русской действительности, лишь преобразившейся в них, лишь *воплотившейся* в них велико.

НЕОБХОДИМЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Пушкин писал: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно»[17]. Это сказано по поводу неуважительных отзывов автора «Истории русского народа» Н. Полевого о Карамзине. Но речь идет не конкретно о Полевом и его «Истории», речь идет об уважении, без которого Пушкин не мыслил себе строительства здания культуры. Об «уважении к преданию», как сказал он в другом месте, уважении к тем, кто до нас трудился на том же поприще. Отношение Пушкина к Державину, Жуковскому, Карамзину свидетельствует об этом. Великий поэт склонял голову перед своими предшественниками и современниками, отдавая должное их «подвигу», как он назвал «Историю Государства Российского» Карамзина. В споре с Чаадаевым, отрицавшим самобытную историю России, он настаивал на том, что у России есть своя история, что нам есть от чего вести счет и ни одно имя и событие из нашего прошлого не должно быть упущено.

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:

Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам,—

писал он в незаконченном наброске,—

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как... пустыня
И как алтарь без божества[18].

Алтарь пуст, если его не одухотворяет огонь веры, земля мертва без мертвых, которым наследуют живые. Прошлое — «животворящая святыня», оно животворяще и оно святыня одновременно. Без святого чувства в душе, без мысли, достойной разбудить эту ушедшую жизнь, вернуться к нам, — нет повода прикасаться к святому, иметь дело с ним. К этому приходят внутренним развитием, неизбежной потребностью жизни, а не так — на посиделки, на минутку, чтоб отметиться, что и ты здесь был.

Недавно так «отметился» Андрей Вознесенский. В № 1 «Нового мира» за 1974 год он напечатал стихи о смерти Гоголя — «Похороны Гоголя Николая Васильича». Уже одно название этого стихотворения (порядок следования фамилии, имени и отчества, и простецкое «Васильич» вместо Васильевич) говорит о том, что поэт расположен к особой интимности в отношениях с Гоголем, что он отбрасывает ложные формы почтения и проч. Но, отбрасывая эти формы, он и с самим почтением поступает точно так же, не оставляя никакой дистанции между собой и Гоголем, более того — заставляя Гоголя говорить языком Вознесенского. Вдвое сомнителен его поэтический поступок еще и оттого, что речь в стихах идет о смерти, о событии, которое как раз диктует необходи-

мость дистанции, настаивает на ней. Смерть как бы накладывает печать на уста, заставляет смолкать само недоброжелательство. Она и расположенье отодвигает на некоторое расстояние, давая ему волю излиться в молчании.

А. Вознесенский нарушает этот неписаный закон, он «вскрывает» гроб Гоголя и заставляет Гоголя из гроба произносить свой монолог. Он «обыгрывает» слухи о том, что Гоголь был похоронен в летаргическом сне и, проснувшись, перевернулся в гробу. Слухи эти возникли после переноса праха Гоголя в мае 1931 года с кладбища Даниловского монастыря на Ново-Девичье кладбище. При этом был вскрыв гроб, или, как говорится в акте, который хранится в ЦГАЛИ в фонде 139 под № 61, «произведена эксгумация писателя Н. В. Гоголя». В нем ничего не сказано о подробностях этой операции, нет никаких намеков на то, в каком положении был обнаружен в гробу Гоголь, как он был одет и т. д. Подробности, вероятно, распространились со слов присутствовавших, среди которых, судя по подписям, были и непричастные к литературе люди. Я не знаю, зачем нужно было вскрывать гроб Гоголя (по свидетельству «Исторического вестника», писавшего об укреплении могилы Гоголя в год столетнего юбилея его рождения, дубовый гроб его, залитый при похоронах известкой, хорошо сохранился, и даже в тех местах, где она осыпалась, были видны совершенно крепкие углы)[19], но слухи пошли отсюда, здесь начали свою жизнь и так бы жили до сих пор, стыдясь легализации, если б их не легализовал Вознесенский.

Не судьба привела его к этим стихам о Гоголе, не внезапное внутреннее озарение, вызвавшее необходимость контакта с миром Гоголя, не понимание этого мира, вдруг перестроившее его сознание, а искус метафоры, который заключен в самом факте летаргического сна, в идее его — идее захоронения заживо. При этом ему абсолютно все равно, как это происходило, кто тот реальный человек, которого похоронили, и какова духовная история его жизни. Он идет по пути внешней аналогии: Гоголь — поэт, и я — поэт; то, что относится к Гоголю как поэту вообще, относится и ко мне, Вознесенскому, как поэту в частности.

И возникает мотив тождества судьбы, мотив непонимания публики, которое сводит поэта в могилу. Не время и не место здесь рассказывать о том, что привело Гоголя к его неожиданной смерти (для этого надо рассказать всю его жизнь, начиная с детства, а может быть, еще и до него), но нельзя спокойно отнестись к этой попытке порисоваться на фоне его похорон. Уважение к преданию, о котором говорил Пушкин, предполагает наличие двух компонентов: знания и любви. Любовь я поставил бы на первое место, ибо знание без любви не многого стоит. «Обязанность стиха быть органом стыда»[20], — писал когда-то А. Вознесенский, и сейчас он не выполняет своих обязательств.

Но сначала о знании.

Да, Гоголь боялся смерти, как боится ее всякий живой человек. Да, он написал в «Завещании», которое цитирует Вознесенский, что просит не погребать его, «пока не покажутся явные признаки разложения». Но это писалось

в июле 1845 года, когда Гоголь был близок к смерти и когда болезнь заставила его вызвать священника и собороваться. Это написано *за границей, в чужой стороне,* где Гоголь имел все основания опасаться, что с его прахом обойдутся не как должно. И это вовсе не имеет отношения к тому, что кто-то (Гоголь в стихотворении Вознесенского называет этих людей «вы», «они») не понимает его и злонамеренно хочет закопать живым. Что же касается летаргического сна, то скульптор Н. Рамазанов, снимавший маску с лица Гоголя, писал: «Я не вдруг решился снять маску, но приготовленный гроб... наконец, беспрестанно прибывавшая толпа желавших проститься с дорогим покойником, заставили меня и моего старика, указавшего на следы разрушения, поспешить снятием маски...»[21]. Кроме того, известно, что Гоголь был похоронен в сюртуке[22], а не во фраке, что гроб Гоголя «несли по стране» (по Москве) не «витии», как пишет Вознесенский, а студенты и профессора Московского университета, почетным членом которого он состоял, что выносили его из дома люди, близкие ему, и в том числе А. Н. Островский, и что «вы», которое поэт так уничижительно адресует «вставшим в кольцо» у гроба Гоголя, не может относиться ни к ним, ни к Грановскому, Хомякову, Щепкину, кто действительно стоял в эти часы возле него, и неизвестно случая, чтоб кто-то когда-то «выпивал» на могиле Гоголя, которая всегда была предметом поклонения на кладбище Даниловского монастыря и всегда ухожена, и что, я уверен, никто сейчас не «сморкается» у плиты, на которой написано: «Здесь погребено тело Николая Васильеви-

ча Гоголя». Не видел я этого, не слышал, и, по-моему, это такая же несправедливость по отношению к современникам, как и по отношению к тем людям, которые были современниками Гоголя.

Но зато все это вписывается в уютную схему «непонимания», идею глухоты публики (и века) к поэту, которая так провинциально-мелка и суетна на фоне действительных мук и смерти Гоголя. В самом деле, мало ему было страданий в его последние часы, он должен теперь страдать постфактум в стихах Вознесенского! Он должен страдать в сплетне и защищаться от сплетни же, говоря:

Разве я некрофил? Это вы...

Кто внушил А. Вознесенскому это чудовищное подозрение? Это такая же ложь, как то, что когда Гоголя отпевали, шел дождь (был февраль, день хотя и не морозный, но со снегом), что он «вскрывал пролетая гроба». Где и когда это было? В «Вии»? В «Страшной мести»? Но в «Вии» это делает сама панночка, ведьма, а не Гоголь, да еще «пролетая». А в «Страшной мести» встают из могил мертвецы, вызванные наружу грехом своим, нечистою силою, еще живущею на земле в образе колдуна, который зарезал младенца. Отмщенье вызывает их из могил, неотмщенная кровь дитяти. И это называется «вскрывать гроба»?

Я уж не говорю о том, что монолог, вложенный Вознесенским в уста умершего Гоголя, вовсе не соответствует тому настроению и состоянию, с каким подлинный Гоголь ушел из жизни. Не было в его последних словах и записках, которые он писал на клочках бумаги

крупным детским почерком (как бы осуществляя мечту своих героев о возвращении в «детство») ни обвинений, ни порицаний в адрес своих соотечественников. Он никого не винил в своей смерти, ни на кого не кивал. Он обращался в мыслях к себе же и писал: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?»[23] Рядом с этими словами, точнее, под ними, Гоголь нарисовал книгу, которая захлопывает человека с лицом, профиль которого напоминает профиль автора «Мертвых душ». Что означал этот рисунок? Конец жизни? Конец книги? Мысль о том, что он сделал все, что мог? Смерть Гоголя, сожжение второго тома «Мертвых душ» величественней тех одиозных ассоциаций, которые вызвала она у А. Вознесенского. Тут поэт, говоря словами Гоголя[24], панцирь богатыря напяливает на хилое тело карлика, ибо Гоголь в стихотворении А. Вознесенского — карлик по сравнению с подлинным Гоголем.

Но до сих пор речь шла о фактической стороне этого стихотворения, теперь речь пойдет о поэтической. Один писатель в предисловии к сборнику стихов Вознесенского как-то сказал, что его строительный материал — метафора. Метафора — прекрасное оружие поэзии, но она оружие *не* поэтической *техники,* а оружие *мысли,* страдания, великого переживания и великого опыта. «Как гений чистой красоты», — писал Пушкин, и это было высшее одухотворение чувства любви. «Ангел» — назвал Лермонтов свое стихотворение, посвященное матери. Русская классика оставила нам в наследство *не приемы,* а дух, великие идеи

и великие чувства, которые сами искали адекватную им форму. Чистое «мастерство», мастерство, понимаемое как ловкость, изыск, блеск и т. д., никогда не считалось в русской литературе мастерством, и еще Белинский писал, что «то, что художественно, то уже и нравственно»[25].

Метафора, не обеспеченная нравственно, делается обоюдоострым оружием, она поражает предмет, о котором пишет поэт, и самого поэта. Она, как бумеранг, возвращается к нему, чтоб проделать с ним то же, что он проделал с предметом своего изображения.

Вы вокруг меня встали в кольцо,
Наблюдая, с какою кручиной
Погружается нос мой в лицо,
Точно лезвие в нож перочинный...

И это говорится о *лице Гоголя,* говорит сам мертво-живой Гоголь, которого «защищает» от хоронящих его А. Вознесенский! Вот она — смертоубийственная метафора, не обеспеченная никаким сочувствием, никаким чувством! Она страшней непонимания, равнодушия, ибо она активна и тщится быть сочувствующей. Но внутри ее — холодная игра памяти, честолюбие «находки», аллитерации «нос — нож», и ничего больше. Как обнажен, как бесстыдно гол в этом месте *умысел,* и как далек тут ум от сердца! «Летаргический балаган», о котором пишет А. Вознесенский, это не балаган похорон Гоголя (они были горем прощания с ним), а балаган поэтический, который саму смерть превращает в представление.

Встав фамильярно на одну ногу с великим, сравнив лицо Гоголя с ножом перочинным,

поэт далее позволяет себе все. Он сравнивает его с Вием («Поднимите мне веки, соотечественники мои...»), пишет про то, что «грешный дух» его то «бронирован в плоть» (потом выясняется, что это уже не «плоть», а «каменья»), про то, что, «вскрывая гроба» в «предрассветную пору», Гоголь, «как из складчатого гриба» (?), «из крылатки рассеивал споры». Он вкладывает в уста Гоголя просьбу пробудить его «от галиматьи» (?), и, играя на формуле «смех сквозь слезы», от его же имени заявляет: «вместо смеха открылся кошмар». Что значит «вместо смеха»? Будто смех Гоголя с самого начала не подозревал о «кошмаре», был только «смех»? Не успев рассказать о «порах» и «спорах», А. Вознесенский — через строфу — пишет: «Жизнь сквозь поры несется в верхи». Какие «верхи»? И разве нет смыслового отличия между словами «вверх» и «верхи»?

Стоит лишь раз *позволить* себе такое, как далее пойдет спорее и быстрей. И дальше в шею мертвому Гоголю впивается «комар» (рифмующийся с «кошмаром»), который «один» его «понимает», жизнь Гоголя сравнивается с пузырьками воздуха, поднимающегося со дна недопитого стакана нарзана, мы узнаем, что у него «из-под фрака украли исподнее», а сам он о себе говорит: «Что достигнуто? Я в дураках».

Разбуди меня, люд молодой,
Мои книги читавший под партой.
Потрудитесь понять, что со мной.
Нет, отходят попарно.

Что значит «отходят попарно»? Какая нелепица и безответственность слова! Слово рас-

шатано, разболтано, необязательно, неединственно. Поэтический вкус отказывает А. Вознесенскому. «Любят похороны витии, — пишет он, — поминают, когда мертвы, забывают, когда живые». Но кто здесь витии? Те, кто хоронит, или те, кого любят хоронить? Родительный ли это падеж или именительный? Ведь хоронят в стихотворении поэта, а поэт — тоже вития...

Вскройте гроб...—

заканчивает свои стихи А. Вознесенский. Нет, мы не будем этого делать. Пора и остановиться. Пора перейти от негодования к сожалению, к грустному чувству об обмелении таланта. Поэтическая юность А. Вознесенского так человечно вспыхнула, так хорошо занялась. Помните «Осень», «Мастеров»? Помните «Осень в Сигулде»? В клетках необыкновенных строк билось живое сердце — и от того пульсировала форма, менялась, переформировывала себя. Форму искал дух, клокотавший в тексте. Он ломал и он строил, как обещал построить свои города в «Мастерах» А. Вознесенский. Сегодня он, по-моему, все более и более отходит от строительства, от того светлого истока, который питал его дар еще совсем недавно. И это вызывает чувство участия и сочувствия. А. Вознесенский в ранних своих стихах (да и позже) часто писал, что надо жалеть поэтов, понимать поэтов. Но как быть с поэтом, который не жалеет собрата своего?

Про такие случаи у нас на Руси говорят: «Ради красного словца не пожалеет ни мать, ни отца». В данном случае А. Вознесенский не «пожалел» Гоголя. Но и поэзия не пощадила Вознесенского.

Закончить я хочу все же словами обнадеживающими, а не разочаровывающими. Их сказал Гоголь. Вот они: «Нет, не силы его оставили, не бедность таланта... виной пустоты содержания последних стихов его... нет — другое его осилило: свет любви погаснул в душе его — вот почему померкнул и свет поэзии. Полюби потребное и нужное душе с такою силою, как полюбил прежде хмель юности своей — и вдруг поднимутся твои мысли наравне со стихом, раздастся огнедышащее слово...»[26]

ЛИХОРАДКА И СИНТЕЗ

«Не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием», — говорит Екклезиаст. Кажется, это сказано о Достоевском. Достоевский ненасытим в своем знании о человеке. Дойдя до последних «излучин» его мысли, до последних «изгибов» ее, он все же сомневается, что дошел. Истина, открывшись ему, как бы подмигивает напоследок, оставляя в себе «тайну», «загадку». И Достоевский высверливает ее лучом анализа.

Он не раз говорил, что ему не удается сказать всего, что он хочет сказать. Мысль, выходя на бумагу, делается смешнее, грубее. Ей тесно в слове, ибо «широк человек», а слово узко. В «Идиоте» он пишет: «во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, что никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и истолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи».

Несмотря на безнадежность этого заявления, слово Достоевского доносит до нас многое

из его мысли. Оно оказывается вместительным и просторным. И здесь я имею в виду не одно слово, а текст, всю материю прозы Достоевского, в которой воплотился его *метод* и которая мощна своей неразрывностью. Я имею в виду художественную стихию его, которая, кажется, способна объять необъятное.

Но наша тема иная. Наш материал — экранизации Достоевского, хотя и не подробный их разбор, не оценка, не сопоставление с первоисточником, не сличение и т. д., а выявление уроков, которые дает Достоевский и по сей день кинематографу.

В самом принципе строительства образа Достоевский предвосхищает язык кино. Ибо образ Достоевского — это не только образ конкретного человека, героя, но и *образ идеи*, который живет в произведении как бы самостоятельной (не зависящей от героя) жизнью, являясь вместе с тем оповестителем самых тайных и заветных мыслей как автора, так и его персонажей. Это образ-видение, образ-символ, образ-намек, образ-картина, или «музыкальный мотив», как любил говорить Достоевский, который выражается не в прямом присутствии музыки, а в музыкальном развитии темы, в перекличке одного образа с иными образами, в цепи, их соединяющей, внутри которой происходит одновременно их противоборство. Здесь именно *цепь* важна, лихорадка цепи, приводящая, в конечном счете, к синтезу. «Лихорадка и синтез» — это определение своего метода дал сам Достоевский.

Ориентация на *образ идеи* — это ориентация языка кино. Кинематограф строит этот образ не из слов, а из видения камеры, из ове-

ществления неовеществимого (сознания), из перевода идеального (то же сознание) в реально-зрительный ряд. Если бы мы пошли по пути уроков Достоевского, которые он, естественно, того не зная, преподал кино, мы должны были бы говорить не об экранизациях его книг, а о фильмах, которые, казалось бы, не имеют к нему прямого отношения.

Начнем с «Идиота» — романа, который более других ставился в кино. Его экранизировал Акира Куросава, ставил И. Пырьев, есть французский «Идиот» с Жераром Филипом в главной роли. И самое удивительное, что во всех этих работах — при разнице их уровней — отсутствует один из центральных героев романа — Ипполит. Его сны, его «Объяснение», его заочный и открытый спор с Мышкиным выпадают, ибо в них нет сюжета страстей — таких очевидно-наглядных в отношениях триады Настасья Филипповна — Рогожин — Мышкин. Но тут иные страсти, «страсти ума», как называл их Гоголь, страсти невидимые и неочевидные, но оттого не менее катастрофические. И именно эти страсти верховодят в романе, подчиняя себе, как всегда у Достоевского, страсти сердца, страсти чувств.

В центре романа есть один зрительный образ, который стягивает к себе все остальные образы. Это картина Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу». По свидетельству Анны Григорьевны Достоевской эта картина и привела Достоевского к идее романа. Точнее, идея давно носилась в его голове, лелеялась в воображении, но тут мысль пала на образ, на изображение, возгорелась от него и дала пламя. 12 августа 1867 года в одном из залов базель-

ского музея Достоевский увидел холст Гольбейна. Долго стоял он, пораженный, перед ним, пока жена не увела его в другую залу. «От этой картины вера может пропасть!» — сказал тогда Достоевский.

Через месяц в его бумагах появились первые записи к роману, героем которого должен был стать человек, которого в Базеле однажды «очень поразила... одна картина». Образ, созданный Гольбейном, поразил Достоевского своей безнадежностью. На картине был изображен не сын божий, не Господь, а человек. Это было мертвое тело, труп со всеми признаками трупа — с оскаленным ртом и синими пятнами на лице. *Этот* Христос не мог воскреснуть.

Что же остается человеку, если сын бога смертен? — спрашивает в романе Достоевский. — *Во что* верить? И как жить без веры?

Этого ответа ищут, глядя на картину Гольбейна, и князь Мышкин, и Рогожин, и Ипполит. Копия с нее висит в мрачном кабинете Рогожина. Она как будто затемнена общим полусумраком кабинета, ее как будто и не видно, но в нужный момент—в момент кризисный, решающий — глаза героев обращаются к ней, и каждый читает в ней *свое*. Рогожин, глядя на нее, укрепляется в своем решении убить Мышкина. Мышкин теряется, видя в лице Христа собственное отражение. Ипполит же, развивая *идею* картины в своих снах, доходит до отрицания миропорядка.

В одной из глав романа Ипполит видит сон о насекомом. Что-то страшное и отвратительное ползает по его стене, тянется к нему своими щупальцами. Ипполит в страхе прячется, забирается на кровать, но насекомое все бли-

же и ближе — и ужас нарастает, готовый разорвать его сердце. Спасает Ипполита собака Норма. Она вовремя вбегает в комнату и бросается на этого то ли таракана, то ли тарантула. Слышится хруст перепонки. Таракан еще шевелит ножками, но уже проливается из-под перепонки какое-то молоко, и коричнево-белая каша ворочается у Нормы в зубах. Ипполит в поту просыпается.

Сон этот тут же отбрасывает нас к картине Гольбейна. «Природа мерещится при взгляде на эту картину, — говорит Ипполит, — в виде какого-то огромного неумолимого и немого *зверя* или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной *машины* новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!»

Идея бессмертия для Достоевского не отвлеченная идея. Эта идея заключена в смертном теле Христа. Ипполит, которому остается жить две недели (у него чахотка), чувствует это особенно сильно. В оставшиеся часы он пытается найти выход из своего положения. Его мысль стучится о глухую стену природы, вымаливая ответа. Он хочет веровать, веровать в продолжение свое и видит (именно *видит!*), что надежды нет.

Материализация мысли происходит на наших глазах. Из предчувствия-сигнала о чем-то нелепо-страшном, невообразимом она воплоща-

ется в ясное видение, неотвратимый образ. Вот изобразительная цепь этого развития: насекомое — «зверь» (или, вернее, «машина») и наконец итог: «мне как будто казалось временами, — признается Ипполит, — что я вижу в *какой-то странной и невозможной форме* эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое *существо.* Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного *тарантула* и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием».

Двухвершковый гад вырастает во всемирного тарантула. Комнатный таракан, которого сжевывает собака, превращается в неодолимого зверя, в машину, которую не одолеть ничем. Потому что эта машина — природа, создавшая гада, человека и Иисуса Христа. Она сильнее их, и она отвратительна, ибо не знает, для чего созидает и уничтожает.

Таково «последнее убеждение» Ипполита. Зародившись в смутных видениях на Мейеровой стене — стене дома напротив его окна, на которой Ипполит рисовал отражения своих мыслей, оно преобразовалось в итог, ставящий под сомнение жизнь вообще. Оно реализовалось в образ безверия, отрицания, НИГИЛИЗМА. Уверовав в него, Ипполит решает покончить с собой. Это единственный способ не подчиниться, бросить вызов природе, которая вознамерилась уничтожить его. Он *сам* сделает это раньше ее. Он распорядится собой, а не она им.

Идея, которую представляет Ипполит, не стоит в романе особняком. Она включается в

образную цепь Мышкина и оппонирует ей, в столкновении этих двух, обретших художественный ряд философий—внутреннее напряжение романа. Идея веры и добра, которую исповедует Мышкин (он же Христос), не могла бы так драматически выразиться, если б ей не противостояло напряжение противоположной идеи, выраженной столь же сильно.

В экранизациях «Идиота» Ипполит, как я уже писал, выпадает, как выпадают и мышкинские рассказы в начале романа. Он начинает эти рассказы с какой-то странной навязчивостью, едва переступив порог чужого дома. Не успел попасть он в приемную генерала Епанчина, как уже следует его рассказ о чувствах осужденного на смерть, о страшной *минуте*, которую переживает человек, слыша над собой скольжение ножа гильотины. Первый же встречный, который ему попадается — лакей Епанчина, — выслушивает историю о казни, которую Мышкин видел в Лионе. «Нет, с человеком так нельзя поступать!» — заключает свой рассказ князь, и в этом восклицании слышится не только сочувствие преступнику, но и ужас мысли о том, что человек *наверное знает,* что сию секунду умрет.

После короткой паузы, во время которой князь знакомится с Ганечкой и с генералом, он отправляется на женскую половину и вступает в разговор с женой генерала и с его дочерьми. И тут с места в карьер он пускается в рассказ о том, что пережил один его знакомый, стоя на эшафоте. Он был приговорен к смерти и ждал исполнения приговора. Но приговор отменили, и он остался жив. Что он думал в оставшиеся минуты? Где была мысль его? «Он

помнил, — рассказывает Мышкин,—что ужасно упорно смотрел на... крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжеле, как беспрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда *каждую минуту в целый век обратил...»*

Тут же Мышкин дает совет Аделаиде написать «лицо приговоренного за минуту до удара гильотины».

«— Как лицо? Одно лицо?» — спрашивает Аделаида.

«— Не знаю... я в Базеле недавно одну такую картину видел... очень меня поразила...»

Вот он — первый предобраз-намек, первое предощущение образа, первый сигнал об образе-идее романа!

Все здесь крутится и вертится вокруг этого ЛИЦА, лица человека, который знает, что умрет. Князь настаивает на том, чтоб Аделаида изобразила именно это *знание,* знание осужденного о предстоящем ударе ножа, о неотвратимости уничтоженья. Он догадывается, что *то же знание* было написано, вероятно, и на лице Христа. Усиливая свою мысль, князь говорит женщинам, что голова казненного еще некоторое время думает, когда скатывается с эшафота, ей отпущено несколько страшных секунд *по ту сторону,* чтоб она до конца осознала свою гибель.

Как быть перед лицом этого знания? Как себя вести? Этот невысказанный вопрос остается в рассказе Мышкина. Собственно, он уже высказан. В бессвязных как будто откровениях князя уже слышится намек на «Объяснение» Ипполита. Ипполита еще нет в романе, но *тема* Ипполита уже вступает в него как «музыкальный мотив». Это оборотная сторона *темы* Мышкина, который, с точки зрения Ипполита (на каком-то этапе его отношения к князю), *идиот,* как идиот и Христос, знавший все наперед и смирившийся в своем знании. Во внутреннем сюжете романа завязаны уже все узлы. Теперь их предстоит распутать.

Мысль о Христе, знающем, что с ним будет, вызывает в Мышкине желание прожить каждую минуту своей жизни как последнюю минуту. Он хочет превратить ее в век и наполнить добром. Знание о том, что *там,* быть может, ничего не будет, наполняет его страхом растратить отпущенное ему время, прожить его впустую. В Ипполите то же знание рождает сомнение и желание отмстить природе за несправедливость. Еще неизвестно, знал ли Христос, что он превратится в труп, когда умирал, говорит Ипполит. Если бы знал, может, не так умирал бы, может, отрекся бы.

Христос с первой минуты в романе не отвлеченный бог, а человек. Идея Христа материализуется в образе Гольбейновой картины, о которой нам сначала подают намек, а потом развертывают во всю ширь той же идеи. Ибо человек *осужден,* осужден природою на уничтожение, и перед лицом этого уничтожения он должен *выбрать.* Его жизнь — та же *минута,*

и как прожить это мгновение — вот в чем вопрос? В положении Ипполита этот вопрос доведен до крайности, до исключительности. Если мне остается жить две недели и это точно известно, то зачем же мне быть добродетельным? Для кого? Я могу ведь и убить кого-нибудь, что со мной сделают? Не станут же судить осужденного, не взведут же на эшафот умирающего? В пределах оставшихся двух недель он свободен, *абсолютно* свободен, и выбор его — дело его совести.

Вот к каким итогам приводит картина Гольбейна. Вот как из мелькнувшего перед сознанием Достоевского *лица* рождается роман и философия его.

Не случайно поэтому «Идиот» почти хронометрирован по часам и минутам. Время — философский фактор в романе. Здесь почти физически ощущается его бег. С первой фразы: «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу...» — и до конца мы будто слышим отстукивание минутной стрелки. Мы прикованы к ней, невидимые часы отсчитывают мгновения, торопя нас к роковому часу.

Достоевский не эпичен в смысле эпоса временно́го. Герой не обязан прожить на наших глазах жизнь или большую часть жизни (как у Толстого). Из нее выхватываются какие-то куски, вспышки, озарения, в них эпос и катаклизмы сознания пренебрегают эпически физической последовательностью. В романах и повестях Достоевского не встретишь фраз, вроде «прошло три года», «минуло пять лет». Тут все совершается *сейчас*, в пределах часов, а

если и появляется перерыв на дни и месяцы (как в «Идиоте»), то он вычеркивается, будто его и не было.

Время Достоевского — не бытовое время. Тут счет минутам ведет не смена дня и ночи, утра и вечера, а холерический оборот идеи составляет сутки. Идея должна дойти до какого-то предела, завершить свой цикл, и тогда сменится время, наступит иной час, другая минута. «Что такое время? — спрашивал Достоевский. — Время не существует, время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию». «Что же будет со временем? — спрашивает в романе «Бесы» Ставрогин Кириллова. —Что же будет со временем, когда вы застрелитесь? Остановится». — *«Время... — идея* (курсив мой. — *И. З.),* — отвечает Кириллов. — *Погаснет* **в** *уме».*

Вот почему часы в романах Достоевского— это и реальные часы, которые раскачивают маятник и отсчитывают срок суток, и это часы, которые имеют голос в совсем другом измерении времени. Темп и ритм «Идиота» — это ответ поэтики Достоевского на мучающую его идею романа. Бессмертие, о котором спорят князь Мышкин и Ипполит, — как то самое «небытие» соотносится с развивающимся в романе бытием, с жизнью и судьбами Рогожина, Настасьи Филипповны, Ипполита. Все вовлечены в эти отношения, все подлежат проверке ими.

Холерический ритм прозы Достоевского как бы предугадывает ритм кино. Никакая музыка не способна передать этот ритм, ибо он сопряжен с видением, с движущимся, раскрывающим себя в движении изображением, с

цепной реакцией извлечения из картины смысла ее.

В фильме Куросавы «Идиот» нет фантастической дискуссии о Христе и о природе. Инструмент режиссера — *лицо* актера и положение этого лица в кадре. Выбор лиц всегда важен для Достоевского. Для него внешность — уже овеществленная идея, прообраз идеи. Поэтому мы сразу запоминаем нечто *неподвижное* в лице Раскольникова, чувственную нижнюю губку его сестры, алые губы Свидригайлова, контраст лба и нижней части лица Рогожина. Уже в начальных абзацах романа возникает поединок лиц. Друг против друга в вагоне «третьего класса» (и этот класс имеет смысл!) оказываются Рогожин и князь Мышкин. Рогожин «лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку (позже эту наглость и насмешку почувствует Ипполит в образе «существа», олицетворяющего природу. — *И. З.*), но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица». А вот Мышкин: «тоже лет двадцати шести или двадцати семи... очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое...» Уже в этом противопоставлении лиц заключено нечто отталкивающе-родственное: хорошо сформированный лоб Рогожина и большие голубые гла-

за Мышкина, нос и наглая улыбка Рогожина и что-то тихое, но тяжелое во взгляде Мышкина. Позже между ними появится третье лицо— лицо Настасьи Филипповны: «глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное... лицо веселое, а она ведь ужасно страдала... Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое...»

Лицо Настасьи Филипповны как бы соединит в себе черты Рогожина и князя Мышкина, замкнет в себе особенности их лиц и проверит собою их лица.

Этот художественный ход прекрасно разыгран в японском «Идиоте». Куросава как будто ухватил сам нерв поэтики Достоевского, его привычку разыгрывать мысль в споре. Идея нравственная поверяется лицами действующих лиц, их отношениями между собой. Она выражается в их обращении друг к другу, во влиянии друг на друга. Три главных действующих лица — Настасья Филипповна, Рогожин, Мышкин не могут существовать вне взаимного обращения, вне спора друг с другом. Уже в первых кадрах, когда Рогожин и Мышкин глядят в витрину магазина, где выставлен портрет Настасьи Филипповны, возникает их триединство. Они, как два брата и сестра, — один образ, образ, сливающийся на мгновение в одну мысль и тут же распадающийся, — распадающийся, чтоб вновь соединиться.

Рогожин и Мышкин смотрят в витрину, и мы видим отражение их лиц по бокам портрета Настасьи Филипповны и все три лица вместе. В стекле витрины и лица Рогожина и

Мышкина кажутся застывшими, как лицо портрета. Настасья Филипповна на портрете вглядывается, будто спрашивая. И так же вглядывается в нее Мышкин и Рогожин, и на лицах их написан вопрос. Ее страдание отражается в их глазах, все три лица — вопросительно-горестны.

Потом Куросава поставит их рядом воочию. И мы увидим материализованный в лицах классический спор Достоевского, спор, в котором присутствуют «про» и «контра» и сама истина является между ними для соединения берегов. Позже между Рогожиным, Настасьей Филипповной и Мышкиным появятся другие лица, они разобьют их круг и размешают их собой. И на экране возникнут иные триады: Мышкин—Тоцкий—Настасья Филипповна, Настасья Филипповна—Мышкин — Аглая, Епанчина — Мышкин — Коля Иволгин, Мышкин — мать Рогожина — Рогожин, Аглая — Ганечка — Мышкин и т. д. И там, где в центре будет оказываться Мышкин, из центра будет исходить успокоение. А где в центр попадет Настасья Филипповна, там все взвихрится и закрутится, как в безумном сне. Задрожит лицо у Рогожина — Тосиро Мифунe, и смутится сам Мышкин.

Впрочем, Мышкин у Куросавы точно обозначает мысль Достоевского: на его лице одно и то же выражение («мономан»), и он так же прижимает руки к груди, как младенец. Когда в центре оказывается это лицо, на губах Рогожина появляется детская улыбка. Так же, как и тогда, когда в центре оказывается лицо его матери.

На лице Мышкина написано понимание и

боль. Но он не бог, и в глазах его виден вопрос. Он почти неподвижен, но его обращенье к другим лицам заставляет их откликаться, искать ответа. Они чувствуют смущение и беспокойство.

Куросава нашел кинематографический эквивалент внутренней борьбе романа. Он сумел в самом движении и соотношении лиц в кадре передать драматизм движения мысли Достоевского. Тут именно передвижения, перемены мест драматичны. Камера все время переставляет героев, и они поочередно проходят проверку лицом Мышкина, триада разрушается, выходит на площадь, смешивается с хором лиц и вновь соединяется в конце. Уже нет Настасьи Филипповны. она, закрытая клеенкой, лежит рядом, но горит, оплывая, свеча, и Рогожин и Мышкин глядят на нас, как глядели тогда, когда она была между ними.

Напряжение мысли у Куросавы — это напряжение немых поединков, где текст отсутствует, а говорят глаза, выражение глаз. Усмешка на губах Рогожина, дрожание рук, поднесенных к груди у Мышкина, ввинчивающийся в душу взгляд Аглаи, маска недоумения на лице у Тоцкого, ослепшее от унижений лицо Ганечки. В центре кадра всегда оказывается тот, на кого падает разрешающее мысль переживание, лицо — центр истины. Однажды им оказывается профиль ледяного чудовища, который встает между Мышкиным и Аглаей. Может, любовь и добро, которого они добиваются, химера, как и этот ледяной зверь, склонившийся в позе «Мыслителя»?

Кульминация фильма — столкновение Настасьи Филипповны и Аглаи. Они молча гля-

дят друг на друга, но их молчанье — это поединок не на жизнь, а на смерть, соревнование, в котором один должен погибнуть. Игра чувств как бы отражается на лице Мышкина, она раскрывается в его испуге и в дьявольских улыбках стоящего тут же Рогожина. Тут уже четыре лица, четыре голоса, хотя в середине по-прежнему одно лицо — лицо Мышкина. Он должен выбрать, сделать шаг, протянуть руку к той или другой стороне. Поединок идет в полном молчании, и только пламя из печки, зловеще вырывающееся под напором ветра, говорит о том, что он вот-вот обретет слова.

Диалог подготавливает вспышку — появление между двумя женскими лицами лица Мышкина. Как только он встает между Аглаей и Настасьей Филипповной, полюса замыкаются и наступает развязка.

У Куросавы нет незначительных лиц, каждое лицо говорит, «всякая тварь дрожащая» получает голос. И текст выполняет лишь подсобную работу. Это чисто кинематографическая трансформация Достоевского, хотя и заложена она в самом тексте.

Как ни странно, но Достоевский — поэт разговора, речи, обращенной к толпе, исповеди — оказывается говорящим в кино без слов! Даже если актер стоит к нам спиной, мы *видим,* что он чувствует по выражению других лиц. Они говорят нам о нем, о том, что свершается у него в душе.

Куросава улавливает и идею братства, идею родства между Мышкиным и Рогожиным и прекрасно передает ее в сцене, когда оба они меняются талисманами. В романе они меняются крестами, талисман — японский

вариант креста. Происходит это в коридоре дома Рогожина. Дом Рогожина, кстати, точно снят в фильме. Это не русский купеческий дом, с тяжелыми стенами, а японский низкий дощатый тайник, где все переплетено и спутано. В его темных коридорах, неожиданно выходящих на двор, на снег, как бы плутает мысль Достоевского. Она то скрывается в темноте, то внезапно выталкивает вас на ослепительно белый квадрат снега в окне и вновь уходит во тьму. В одном из таких коридоров останавливаются, чтоб обменяться талисманами, Рогожин и Мышкин. Они стоят, смотрят друг другу в глаза (Рогожин думает о том, что он хотел убить Мышкина, а взгляд Мышкина говорит, что он знает об этом), а между ними виден уходящий вглубь коридор, который замыкается дверью с решеткой. Да, выхода из этого положения нет, в конце что-то зловеще-неразрешимое, какой-то тупик, какое-то крест-накрест перекрытое отверстие.

В фильме есть дальний отклик главного сюжета романа — сюжета, продиктованного картиной Гольбейна. В самом начале, когда Рогожин и Мышкин встречаются на пароходе, Мышкин рассказывает ему историю о юноше, который стоял рядом с ним у столба, где их расстреливали. Он вспоминает лицо этого юноши, его глаза, и потом выражение их напомнит ему глаза Настасьи Филипповны. Мышкин у Куросавы человек, прошедший через вторую мировую войну и стоявший под дулом винтовки. Но, как и тот человек, о котором рассказывает Мышкин у Достоевского, он помнит о миге, когда его должны были расстрелять, и лицо юноши, стоявшего рядом,

который таки погиб от пули. Но позже эта мысль уходит из фильма. Она не получает продолжения. Драма разыгрывается только как житейская драма, философия Достоевского не вмешивается в нее.

В романе (и в фильме) есть сцена, когда Мышкин, ожидая Аглаю, засыпает на зеленой скамейке. Он видит сон, и когда приходит Аглая, она будит его. В фильме этого сна нет. Да и не в одной экранизации Достоевского мы не видим его снов.

Меж тем «фантастический реализм» Достоевского немыслим без этой безмолвной работы сознания, без неожиданных прорывов мысли в образах сна, который — продолжение процесса мышления, может быть, ярчайшее его продолжение. Именно сны связывают во внутреннем сюжете Достоевского реальные события его романов, объясняют их, предугадывают. Что такое сон Раскольникова о лошаденке? Сон Мити Карамазова о дороге? Сны Свидригайлова перед самоубийством? Это не наивное переложение фактов на образную основу. Это целые философские картины, концепции, которые имеют свою интригу и отзываются в других таких же картинах. А смеющаяся старуха в «Преступлении и наказании», подмигивающий Рогожин в сне Ипполита, сон Раскольникова о конце мира или «Сон смешного человека»? А полуреальные, полуфантастические сны Мечтателя в «Белых ночах»? Это сны-явь, предвещающие явь и сигнализирующие о ней, и вместе с тем осмысление происшествий дня, их оформление в «невозможной и странной форме».

Сон у Достоевского — предчувствие, образ-

сигнал, образ-намек. В сне художественно аккумулируется внутреннее состояние героя и объясняется грядущее событие. В сне, в картине, вызванной работой сознания, оно может и завершиться. Для Достоевского *нет границы между бытом и мышлением,* быт переходит в мысль, мысль, разрешаясь в реальности, вновь воссоединяется в образе.

Сон Раскольникова о лошаденке — первый грозный намек на испытания, которые выпадут его душе. Бедную лошаденку избивают ломами и оглоблей, мужики в красных рубахах забираются на телегу и орут песни. А на верху воза сидит наглая бабенка, лузгает семечки и усмехается, как та блудница на звере, о которой рассказывается в Апокалипсисе. Конец мира и торжество зла — в отупении к состраданию, в беспощадности к слабому, к другому живому существу, которое взывает к состраданию.

Трижды мелькает в романе эпизод с лошадью. Первый раз, когда Раскольников видит сон о несчастной лошаденке. Второй — когда Мармеладов попадает под лошадь. И третий — когда несущийся экипаж чуть не сбивает Раскольникова, зазевавшегося от погружения в свою «идею».

И всякий раз это вызывает разные чувства в Раскольникове. В первом случае раскаяние и желание остановиться, не убивать старуху. Во второй раз — когда на него наезжает экипаж — злобу, желание мести: нет, меня не задавишь, я не попаду под колеса, я не дамся! Я и сам, может быть, еще вас перееду! И в третий раз — сострадание. Он переносит раздавленного Мармеладова домой, отдает деньги

его семье и встречает Соню. Попасть или не попасть под колесо, пасть беззащитно или встать и самому свалить другого — вот что решает в романе Раскольников. Его «преступление» шире криминального факта убийства старухи. Не забудем, что он не только старуху убил, он и Лизавете раскроил череп. Достоевский недаром привел Раскольникова к этой «ошибке» — это не «промах», не слепой случай, а то, что должно было случиться, — Раскольников не «вошь» убил, не бесполезную седую старушонку, а младенца в живой душе погубил, дитя, которое мера любви и нравственности у Достоевского.

Дитя в его художественной картине мира — принципиальный образ. Это образ совести и образ будущего, это суд и искупление человека. Это и конкретное дитя, реальный младенец, и дитя-символ, как младенец на руках Богоматери.

Князь Мышкин у него «младенец». Младенческую улыбку мы видим на губах у Сони. О дитяти ведет спор с богом теоретик Иван Карамазов. Герой «Сна смешного человека» отказывается от самоубийства и идет искать девочку, которую он оставил на улице. Ребенка держит на руках Варя в «Идиоте», и от нее, а не от тщеславных и гордых Настасьи Филипповны и Аглаи, исходит примиряющий свет. Дети Мармеладова возвращают к жизни Раскольникова, рождающийся на глазах Шатова в «Бесах» чужой ребенок его жены возрождает Шатова. Там, где появляются дети, гордая мысль смиряется и ищет успокоения в любви. Она как бы склоняется перед этим символом, покоряется ему.

И поэтому самый страшный призрак *падения* у Достоевского — это подмигивающее дитя, дитя развращенное, хихикающее. Так подмигивает девочка во сне сладострастнику и растлителю Свидригайлову. Образ подмигивающей малолетней перебрасывает нить к образу подмигивающей старухи в сне Раскольникова. В этом сне обнаруживается глубь той *ямы*, куда почти жаждет пасть Раскольников. Подмигивающая девочка — это еще ужаснее, чем подмигивающая бабенка на возу, библейская блудница на звере. Это распад мира, уничтожение нравственных опор, черная дыра, из которой нет возврата.

Недаром, когда Свидригайлов, ночуя последнюю ночь в трактире (где ему и мерещится сон о девочке), открывает окно, то за окном он ощущает пустоту, яму, в которую провалился мир. У Свидригайлова нет *выхода*, нет окна, нет продолжения. За окном — отверстие, из которого тянет, как из погреба. Не небо видит он, а погреб, яму в земле, конец. Пусто в душе у Свидригайлова и пусто за пределами ее. В ту же ночь он чувствует приближение наводнения. Он слышит каким-то седьмым чувством в себе, что должна прибыть вода и тогда выберутся крысы из подвалов и всплывет весь сор из них в верхние этажи. Так и в его сновидениях всплывает наверх весь сор, и, как крысы, выберутся наверх его мысли, его затаенные и уродливые желания: смеющаяся девочка в гробу, подмигивающая маленькая блудница в его постели.

Только после этого Свидригайлов пустит себе пулю в висок. И лишь после его выстрела пойдет и донесет на себя Раскольников. Он

будто увидит себя в снах Свидригайлова, он через нас — читателей — это увидит и ужаснется своему отражению.

Дитя-жертва и дитя-искупление, дитя-любовь, надежда, согласие — вот что такое дитя у Достоевского. Дитя на руках матери, мадонна с младенцем — это синтетический образ всемирного успокоения, идеала, гармонии. Они — мир завершенный, конечный, желаемый и зовущий к себе.

Фильм «Братья Карамазовы» начинается с проплыва камеры вдоль иконостаса. Камера проплывает вдоль изображений святых и апостолов, мимо «Троицы», «Троица» здесь — антураж, намек на обстановку, в которой происходит действие. Роман Достоевского о «божественном», в нем спорят о боге, действуют послушники и монахи — как же обойтись без иконостаса! Для камеры «Троица» — церковная утварь, быт, а не *тема* романа.

Но согласие и есть тема его. Это художественно-изобразительный ключ его философской идеи, образное ее разрешение. Ибо что такое роман — как не повествование о трех братьях, которые, враждуя, желают мира? Разве не покоя и понимания они жаждут? И не об этом ли идеале, идеале красоты и совершенства, мечтает заблудший брат Митенька, затевающий в позоре своем гимн свой?

«Позор» — это разъединение, «гимн» — мечта о соединении.

В романе есть и четвертый брат — Смердяков, но он кончает с собой. Трое братьев остаются жить. Они, как колос, возрождаются через погибшее в них же зерно. Им колоситься в *одном* колосе, дружески склоняться друг

к другу, а не враждовать! Покой, к которому они стремятся, не во вражде, а в любви, в преломлении своей гордости, в смирении и примирении.

Мысль о согласии — центральная идея Достоевского. Она витает и над его поэтикой. Как божий дух, носится она над клубящимся хаосом и светит ему. Весь художественный мир Достоевского тянется к ней, ориентируется на нее, существует во имя этой идеи.

Достоевский-художник — это вихревая туманность, которая не имеет резких очертаний, которая выплескивает из себя протуберанцы материи, дотягивающиеся к иным мирам. Она свободна в своем развитии и не ограничена, и силы ее слиянны, по крайней мере, они влекутся к слиянию. Они взаимодействуют в своем движении к идеалу.

Внутри этой туманности все время происходят перегруппировки форм, рождается новое качество и совершается распад старого. Развитие поэтики Достоевского неожиданно, закон — в ее порыве, а не в том, что ею достигнуто. Это стихия в полном смысле слова.

Голос Мышкина и голос Ипполита в «Идиоте» — разные голоса, но это и голоса *одного* сознания. Недаром Мышкин чувствует свою близость к Ипполиту и понимает его. Он тот же «выкидыш» в мире и так же жаждет быть мошкой, сливающейся с согласием мирового хора, как и Ипполит. Он готов раствориться в этом общем звучании даже ценой уничтожения собственного «я», как пшеничное зерно готово погибнуть, чтоб вырос колос. Мышкин и Ипполит — одна идея в двух лицах, один голос в двух голосах. Без оппонирующей пар-

тии Ипполита, партия Мышкина теряла бы в полноте звука, в полноте идеи. Колебания веры и вера борются здесь в одном сознании, в одном взгляде на мир.

Вот почему так навязчива у Достоевского тема расщепления цельного мира одной души на несколько точек зрения, несколько взглядов. Любимое выражение у его героев — «это смотря с какой точки посмотреть». Достоевский любит кружить вокруг одной и той же мысли, выжимая из нее все, что возможно. Он обходит ее со всех сторон, примеривается с каждой точки отдельно и, дав полный обзор с ее возвышения, переходит к иному ориентиру. И с новой стороны тот же предмет выглядит иначе. То же проделывает он и с психологией человека. Человек внутри себя, внутри своего единого сознания как бы выбирает разные полюса и всматривается в свою душу как постороннее лицо. Так Голядкин в «Двойнике» наблюдает за вторым Голядкиным, вышедшим из него и оборачивающимся к нему той стороной, которой он ранее в себе не знал. Один Голядкин подсматривает за другим и комментирует его действия. Происходит отделение духовного двойника и материализация его в персоне, в некоем втором человеке, который становится равноправным участником действия. Он так же ходит по улицам, ездит в экипажах, присутствует на балах и т. д. Но ему суждено вернуться в породившую его ипостась, — правда, после того, как она на него насмотрится, налюбуется.

В фильме Куросавы «Расемон» рассказывается одна и та же история, но каждый раз она рассказывается с новой точки зрения, с

точки зрения нового действующего лица. И мы видим, как запутанно-многомерна ситуация, как многослойна она. Каждый из участников ее не лжет, но он говорит правду только о себе: ему неизвестно, что чувствовал и думал в этот момент другой. У каждого своя правда, и только учтя все правды, можно приблизиться к пониманию того, что на самом деле произошло.

Так много раз разыгрывается в «Преступлении и наказании» сцена преступления Раскольникова. Она повторяется вновь и вновь, и при всяком новом повторении в нее попадают пустяки, которых глаз не видел до сих пор. Картина как бы проявляется на фотобумаге. Смутная и общая вначале, она приобретает остроту и четкость, пятна превращаются в предметы, дальний и ближний план делаются одинаково видны, все проясняется.

Вот этот эпизод с точки зрения Раскольникова, вот с точки зрения Порфирия, вот сон Раскольникова, бросающий новые краски на уже известный сюжет, вот включение в действие новых лиц, которые смутно мелькнули в первом описании. Достоевский набрасывает идею и действующих лиц сразу, не открывая ее глуби, намекая на что-то, обещая. А потом все понемножку начинает проступать и проясняться. Намек, сигнал были в самом начале, и, спеша за сюжетом, мы не обратили на них внимания, но вот пробил их час, и каждая мелочь оказалась в строку.

Встретившись с мещанином, который шепчет ему «ты убийца», Раскольников с ужасом вспоминает, что и этот мещанин был там, когда он выходил из дома старухи, что еще были

люди, и, наверное, не они только видели его, «муха пролетела, и та видела!». Даже точку зрения этой мухи Достоевский готов учесть. Он хочет все видеть, все объять, ничего не упустить, развернуть предмет так, чтоб ничто не осталось невысмотренным.

Тут уже не двойничество, а тройничество и четверничество, тут хор точек зрения, неисчислимый хор.

В фильме Л. Кулиджанова «Преступление и наказание» Раскольников и Свидригайлов — два самостоятельных персонажа, которые если и пересекаются в чем-нибудь, так это в пунктах общего разговора, в пунктах, где сходятся их житейские интересы. Свидригайлов занят своими ухаживаниями за Дунечкой, он неизвестно почему дарит деньги Соне и кончает с собой. Пред нами тип состарившегося селадона, правда, с сильным характером, который имеет отношение к Раскольникову только потому, что притязает на его сестру. В романе он двойник Раскольникова, как бы продолжение и завершение его «идеи». В его зеркале *намерения* Раскольникова отражаются уже как *действия,* как нечто свершившееся — не только в смысле поступка, но и в нравственном значении. О чем Раскольников только подумал, то Свидригайлов давно уже сделал — и этот итог им замышленного видит Раскольников на *лице* Свидригайлова. Это лицо «шулера», бывшего когда-то «Шиллером» (игра слов, отделяющая пока Раскольникова от Свидригайлова), лицо отчаявшегося Шиллера-шулера — подмигивающе-трагическое, отталкивающе-величественное. Свидригайлов величествен, как может быть величественным и иде-

альным нравственно безобразное в искусстве: оно идеально и величественно по глубине постижения его.

Ужасом и болью веет на Раскольникова от этого искаженного страстями лица. Оно никогда уже не *разгладится*, не посветлеет, не превратится в иное лицо. Оно как бы застыло в чертах своей греховности, искривленности, перекошенности. Свидригайлов и при жизни мертвец, и никаким криком раскаяния не покрыть ему глубины той бездны, в которую он пал.

Но выстрел его в романе звучит предупреждающе и вовремя. Этим выстрелом неспособный спастись Свидригайлов хочет, быть может, спасти Раскольникова.

Достоевский отводит своего героя от бездны, но прежде тот должен заглянуть в нее, пройти мыслью ее темноту и отшатнуться. Он должен заглянуть на дно свидригайловщины.

Это дно его собственной души, самые нижние ее этажи. Увидеть себя в другом, понять себя через другого, который уже не может спастись, для героя Достоевского спасение. Спасение — в сознании своего падения и в вере в то, что можно спастись.

Три лица — Раскольников, Соня и Свидригайлов — враждуют и соотносятся в «Преступлении и наказании». «Свидригайлов — отчаяние, самое циническое,—писал Достоевский.— Соня — надежда, самая неосуществимая». И, ставя между ними Раскольникова, добавлял: «Он страстно привязался к ним обоим». Вновь триада, вновь «Троица», только на этот раз разрушающаяся, не выдерживающая напряжения враждующих сил. Соня — смысл ее, примиряюще-успокаивающий центр. Но

сбоку стоит и посмеивается Свидригайлов. Это злобная улыбка самого Раскольникова, отданная другому лицу. Это его безверие подхихикивает, его наполеоновские желания высокомерятся. Свидригайлов глумится и страдает, он — страдание зла, которое не способно возродиться в добро. Ибо Свидригайлов уже *переступил*, тогда как Раскольников лишь подошел к роковой черте.

Образ *черты* — тоже образ-понятие у Достоевского. Это невидимая черта, которая проходит на границе совести. Это «забор», как говорит Митенька Карамазов, который отделяет добро от зла, совесть от «все позволено». Достоевский ищет и ему зрительного эквивалента. Черта Раскольникова — это черта перед порогом конторы, которую он должен переступить, чтоб покаяться. Дважды пересекает он ее. Дважды является он в контору, чтоб испытать себя и не поддаться. И лишь после этих двух испытаний, двух искушений совести он в последний раз безвозвратно переступит черту. Это произойдет именно на третьей попытке, когда после покаяния на площади Раскольников отправится доносить на себя. Он уже поднимется по лестнице, войдет в комнаты, поговорит с поручиком Порохом, но не признается. И, выйдя на улицу, увидев вопрошающие глаза Сони, повернется и решительно переступит порог — порог конторы и порог своего неверия, гордыни своей.

Свидригайлов тоже бы хотел вернуться, но это невозможно. Нет нравственных сил, нет веры, вера погибла в растлении, а без веры *преступление назад* немыслимо. Он пре-ступил навеки.

Борьба в романе идет все время внутри этих трех образов, трех личностей, которые по-разному представляют одну и ту же идею преступления. Безмерный эгоизм Раскольникова, приведший его к убийству, сосуществует в нем же с отречением и состраданием Сони и с крайностью своей — Свидригайловым. Свидригайлов отпадает как зло, исчерпавшее себя, не оставившее в себе ничего для добра. Раскольников предает себя в руки состраданию и любви. Соня, как и Мышкин в «Идиоте», и есть любовь. Она соединяющее и размежевывающее лицо, голос, в который вольется голос Раскольникова.

В обоих этих романах Достоевский вспоминает легенду о воскрешении Лазаря. Но можно ли воскресить нравственного мертвеца? — спрашивает он. Может ли Мышкин воскресить Ипполита? Соня — Свидригайлова? Старый образ Евангелия здесь дискутируется и перекраивается, Достоевский устраивает ему «пробу», проверку.

Так поступает он и с другими библейскими образами. Для него они не запасник, не художественная кладовая, откуда он черпает свои ассоциации. Это спор внутри уже сложившейся художественной системы мира, мира, в который врывается сомневающаяся мысль Достоевского. Она взрывает, подрывает его изнутри. Она производит волнения в старых образах, расщепляя их и обнаруживая их противоречия.

Масштаб мысли Достоевского диктует и масштаб поэтики. Доходя до конечных вопросов, ставя перед собой глобальные цели, она соотносится и с формами, ей соответствующи-

ми. Она посягает на спор с уже сложившимися, законченными картинами мирового зла и мирового добра. Именно в Писании — в книге о начале и конце света — находит Достоевский достойных оппонентов своего воображения.

Кочующий сюжет, избитая тема, вновь и вновь появляясь в его романах, наполняются свежим смыслом. Они вступают в полемику с самими собой, со своим традиционным содержанием. Достоевский бросает свои вопросы в самый центр старого образа, и они производят в нем переворот. Уже застывший в вековечных формах образ начинает перестраиваться, преображаться. Происходит бурное извержение нового смысла, из неведомых ранее глубин образа поднимается противоречие, которое, разрешаясь, переиначивает своего прародителя.

Кто догадается, глядя на рублевскую «Троицу», какие страсти предшествовали этому соединению! Какая могучая сила понадобилась, чтоб центробежные чувства обратить в противоположные, чтоб спелось то, что не спевалось, не хотело спеваться! Достоевский дает этот *процесс* соединения. Он разыгрывает судьбу каждого лица отдельно и, только исчерпав до конца возможности каждой судьбы, возвращает их к покою. И то покой не достигнут. Он лишь мерещится, как мираж, ожидается, призывается.

Глаз Достоевского запечатлевает новую жизнь старого образа в тот момент, когда тот только сдвинулся, покосился, когда пропорции его нарушились и еще не стали на новое место. Он весь — искажение старых форм и старого смысла, переход к новому, движение к но-

вому. Старое нарушено, но не гибнет, новое — взрастает на его расщеплении.

Так обновляются у Достоевского образы «Троицы», мадонны с младенцем и самого младенца (подмигивающее дитя), библейские темы искушения и воскрешения, конца мира, Страшного суда, блудного сына.

Можно ли себе представить идею на коленях? У Достоевского она есть. Это Раскольников, стоящий на коленях на Сенной площади и просящий прощения у народа. Гордая идея падает на заплеванный булыжник и униженно лобзает его. Она падает ниц перед теми, кто должен был лечь кирпичиками в основанье ее, в каменное тело столпа ее вавилонской гордыни. Вон она как была высоко, и вот как теперь низко — у подножия самой себя, у ног тех, кто и должен был быть кирпичиками, — у ног людей. «Великая мысль, — писал Достоевский, — это чаще всего чувство». Из него истекает «живая жизнь, то есть не умственная, не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая». Он называл эту мысль-чувство «Высшей идеей».

В романе ее представляет Соня. И это перед нею, как и перед породившей ее толпой, падает на колени Раскольников. Его безумная «идея» ничтожно мала перед лицом той, Высшей, ИДЕИ.

Первое падение Раскольникова еще не раскаяние. Он еще не сдался, еще бродит в его душе непризнание суда людей над собой. Это был порыв, «проба» раскаяния — и потому нет прощения. Только когда со слезами на глазах падет Раскольников на колени перед Соней в каторге — пробьет его час.

Человек на коленях у Достоевского — это блудный сын с картины Рембрандта, обращенный к нам своими истрескавшимися пятками. Это сын, вернувшийся к порогу родительскому и павший под благословение отца. Он *все* прошел, и он хочет назад, домой, в дом души своей, который так несчастливо покинул. Достоевский варьирует этот образ-понятие, передает его из романа в роман. Не только блудная мысль падает на колени перед великой мыслью, но и великая мысль, «высшая идея» готова пасть ниц перед заблуждением. Вспомним Соню у ног Раскольникова, старца Зосиму на коленях перед Митенькой. Зло унижается в этом падении добра перед ним, в этой просьбе добра ко злу, в самоотречении его и укоре.

Падение на колени блудной мысли — это падение искупляющее, позволяющее подняться. Мысль падает ниц, чтобы встать, чтоб, познав унижение, распрямиться. Она иной с земли подымается, не тою, что была.

Сам бог готов пасть на колени перед человеком, лишь бы тот понял, как унизился, как страшна бездна, ожидающая его. У добра нет лжи гордости, для него переломить себя и пасть не значит пасть нравственно. Это лучшие минуты в жизни добра.

Все это не высказано прямо у Достоевского, но подразумевается, намекает о себе. Достоевский любит расшифровывать свои аллегории, «рыться» в них. Но это тогда, когда аллегория предшествует мысли и позже развертывается в мысль. Развитие же его мысли таково, что она в конце вновь заключается в образ, и тут расшифровывать приходится чи-

тателю. Итоговый образ Достоевского лишь подает сигнал о своем содержании.

Толпа, собравшаяся на площади, еще не высший суд Раскольникова. И хотя он кланяется ей, как «всей России», она еще не Россия. Потому и прощения нет и раскаяния конечного. Только Соня — «высшая идея» — чувство, идеал добра и идеал суда. И от нее исходит прощение. Сама униженная и растоптанная, она высока, и ей-то кланяется гордая мысль, перед ней сломляется честолюбие.

В фильме «Преступление и наказание» нет ни первого, ни второго покаяния Раскольникова. Уголовно-криминальный сюжет заканчивается отдачей преступника в руки правосудия. Правосудие здесь — суд, присяжные и судьи, которые будут судить Раскольникова. Нужно было только, чтоб он сам пришел, а раз пришел — пора ставить точку.

Так и в «Братьях Карамазовых» — суд последняя инстанция, судом все завершается. А у Достоевского конец — дети и Алеша, судьба Илюшеньки, дорога, по которой уходят дети и Алеша. Тут только *начало в суде*, начало иной истории, которая уже показалась в старой. Тут идея о Христе, пришедшем в мир и отринутом, которому снова предстоит обойти землю в поисках истины. Алеша уходит из монастыря — и это не имеющий конца финал Достоевского.

Кинематограф чаще всего брал лишь внешний сюжет у Достоевского, сюжет утилитарно-наглядный, выпукло-бытовой. В «Идиоте» Пырьева Рогожин тряс кредитками, и все вертелось вокруг пачки денег, ста тысяч, которые бросали в камин. Все тряслись при виде их и

проявляли свои гнусные чувства. Порок трясся, а добродетель усмехалась и делалась еще добродетельнее. В «Кроткой», которую поставил на «Ленфильме» А. Борисов, А. Попов играл Гобсека, а не героя Достоевского. Он был жаден, он зловеще вращал белками, он давил и раздавливал. А «кроткая» — Ия Саввина кротко и гордо погибала, оставив зрителя в заблуждении, что она жертва и что алчность и капитал ее погубили.

Слишком легкая мысль для Достоевского!

У него и она и он — жертвы. Тут гордость на гордость нашла и гордость взаимная все погубила. Из гордости и мести за унижения процентщик кассу завел, пал волей и умом, чтоб потом обратно возвыситься. Пойми она его, а не выставь принципы (дескать, кассу держишь, наживаешься, кредитки считаешь — нечисто!), может быть, и раньше бы пала с его глаз пелена и не нужно было бы ей из окна бросаться. Она несчастна, но и он несчастен, он, брошенный однажды на дно и решивший вот так криво подняться! Любит же Соня убийцу Раскольникова. Любит и в каторгу за ним едет. А «кроткая» не смогла. Она запрезирала его заочно, по поступкам одним, в душу ему не проникнув.

Тут вся идея в том, что держатель кассы — это тот же Раскольников, но поменявшийся местами со старухой. Это Раскольников, избравший своими средствами не убийство, а накопительство. Цель же у обоих одна: над теми, кто их унизил, возвыситься, оправдать себя, наполеоном своей судьбы стать. При этом все выдержать: унижения, плевки на гордость, презрение такой вот «кроткой». Раскольников,

ради цели, моральную тяжесть убийства готов на себя взвалить, этот — грязное пересчитывание ассигнаций. «Кроткая» для процентщика — первая «проба» его власти над миром, его мести миру. И потому она его жертва. Это первая слабая душа (слабая по социальному положению своему), над которой он возвысился, а возвысившись, ее потерял. Потому что ложь была его «идея».

Ведь пала пелена с глаз, и пал он перед «кроткой» на колени, но она не смогла полюбить, не смогла простить. Ей хватило сил только уйти из мира, не отдав своей гордости. Она со святым образом в окно выбросилась, но о живом-то не подумала.

В «Кроткой» трагедия принципов, трагедия сошедшихся отвлеченных мыслей, презревших живое чувство. Тут трагедия обиды, не сумевшей перебороть себя, выросшей до отрицания жизни, до греха самоубийства. В фильме несчастный процентщик что-то пробует рассказать нам, блуждая по Петербургу. У Достоевского он сидит при мертвом теле, при *ней,* при факте и итоге своей жизни.

Смелость Достоевского в этом соединении исповеди с мертвым телом. Конечно, А. Борисов не решился на это. «Кроткая», выбросившись, не появится больше. Мы даже не увидим ее лица на камнях двора и ту «горстку крови», которая всего-то у нее изо рта вытекла. На этой «горстке крови» Достоевский настаивает особенно. Она символ ужаса того, что произошло.

Исчезновение мертвого тела из фильма — ханжество, убивающее мысль рассказа. Ибо мысль эта не частная мораль о том, что «день-

ги убивают человека», а в том, что гордость мысли — кого бы она ни избрала себе в слуги — убивает живое. Тут Наполеон при своем Ватерлоо сидит, а не кающийся скупец. Тут смерть гордости, которая на коленях перед гордостью же, только мертвой, себя убившей и убитой. «Фантастичность» «Кроткой» в том, что мертвая героиня лежит на столе и про нее идет рассказ, рассказ, в котором она обвиняющая и виновная. Тут все подтверждается фактом ее присутствия на столе.

Глядя фильмы по Достоевскому, в лучшем случае ощущаешь неблагополучие двух-трех судеб или судьбы одной семьи. Не повезло Раскольникову, несчастна семья Мармеладова, несчастны братья Карамазовы, несчастна Настасья Филипповна, Мышкин, Рогожин. Не получилась жизнь у «кроткой» и ее мужа, у Мечтателя и Настеньки в «Белых ночах». Или в каком-то губернском городе не выгорела афера у «нигилистов» в «Бесах».

У Достоевского частная судьба — всегда общая судьба мира. С первой строки у него чувствуешь, что это не Н. Н. неблагополучен, а что весь «божий мир» *не тот,* что-то треснуло в нем, надломилось и обещает катастрофу. Это неблагополучие мира от самих корней до высот ощущают все герои Достоевского. Каждый частный их поступок, частное чувство имеют отношение к «пробе» мировых ценностей, к проверке и перепроверке мирового порядка. Содержа свои кассы, воюя и сутяжничая, влюбляясь и ревнуя, отдаваясь страстям и отрекаясь от них, они все время отгадывают одну загадку: «Зачем живет человек? Как должен жить он?» Свидригайлов со дна своего

погреба заглядывает в вечность и беспокоит образ ее. Что такое вечность, спрашивает он Раскольникова и посмеивается: а может, это какая-нибудь темная комната, вся завешенная пауками. Может, ее, этой вечности, и нет?

Нигилист Кириллов в «Бесах» в своем отрицании бога доходит до идеи самоубийства. Природа имеет право убить его когда хочет, и он жаждет опередить ее, как Ипполит, чтоб доказать, что он сильнее ее. Бог есть боль страха смерти, утверждает Кириллов, и его цель — пересилить эту боль. Возвысившись над страхом, перечеркнув его своим выстрелом, он и бога убьет, так считает Кириллов. Это нигилизм и атеизм в высшем виде, в абсолютнейшем своем выражении, это покрупнее, чем земные цели «беса» Верховенского.

И держатель кассы в «Кроткой» покушается на природу. «Косность! — восклицает он. — И солнце мертвец! ...Я отделяюсь»... Он молит о воскрешении, о возвращении ему «кроткой», но природа молчит. В молчании природы, которая ничего не возвращает, которая не дает возможность человеку исправить ошибку, поправиться, — ужас конца «Кроткой». Оттого и проклятия, которыми она заканчивается. «Стучит маятник бесчувственно противно... Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них — молчание — вот земля!»...

Мертвое тело женщины символизирует в конце рассказа природу и землю. Лежит слепая и не слышит, говорит герой. И все слепы. И при жизни она слепа была, ибо его не понимала. И это страшно.

В фильме «Преступление и наказание» Лужин — мелкий пройдоха. У Достоевского и

он «Наполеон». Он тоже подыгрывает фантастической идее Раскольникова и участвует в сюжете ее. Лужин «попробовать Петербурга» приехал, себя испытать. Ему не только деньги нужны, а и эта проба собственного характера, своих возможностей, своего «я». Достаточно ли оно широко и смело, сможет ли переступить и дойти? Ему хочется наверх выскочить, с красивой женой в свете очутиться, в шарм окунуться! Этот «наполеончик» из провинции тоже ни перед чем не остановится. Он, может быть, убивать не будет, но уж в бараний рог согнет, на подлог пойдет, обмана не постыдится. Он кредитку Соне в карман подсунет, чтоб себя утвердить, над этой Соней возвыситься. Он — пародия на Раскольникова. Пусть Раскольников стоит в углу комнаты и, как Наполеон, сложив руки, смотрит с презрением на Лужина. Но Лужин-то его играет! Он тоже цели своей добивается!

Лужин совсем не подсобное лицо в романе. Он — отросток его главной ветви. Не будь Лужина, голый бы ствол идеи остался, ствол без ветвей. А так сколько «наполеонов» вокруг него! И Лужин «наполеон», и Дунечка, и Свидригайлов, и Катерина Ивановна. Каждый из них или подыгрывает Раскольникову, или разыгрывает его. В зеркале их он видит себя во многих лицах — то как героя, то как шута. В Свидригайлове он трагически глубок и порочен, в Лужине уж слишком фатоват, в Дунечке выспренне благороден. А Катерина Ивановна со своей гордостью, с воспоминаниями о том, как она танцевала на балу у губернатора, — тоже некий отблеск смешного в его мыслях о величии.

Мышкин в «Идиоте» тоже окружен двойниками и соучастниками. Возле него нет случайных лиц. На него работает и группа Бурдовского, и все Иволгины, Епанчины, Фердыщенко, Лебедев. Кто-то копирует его комически, кто-то верит в него и страдает, кто-то издевается над ним, ставя мышкинские идеи с ног на голову. Один Лебедев чего стоит. Этот кающийся лгун и доносчик страшная смесь Иуды и Иова. Он шулер и нежный отец, толкователь Апокалипсиса и вымогатель денег. Лебедев все время оказывается вблизи главных событий и то пародирует, то трагически оттеняет их. Он как бы демонстрирует при этом идею — широты человека, той широты, о которой говорит в страхе Митенька Карамазов: «слишком широк человек, надо бы сузить». Подыгрывая князю и ошеломляя его своими предательствами, в которых он, впрочем тут же кается. Лебедев оппонирует его идеализму, его прекраснодушному взгляду, его вере. Это искаженный Санчо при своем Дон-Кихоте.

Санчо тоже, случалось, предавал своего хозяина, но всегда возвращался к нему. Он «заземлял» Дон-Кихота, но он же и восхищался им и сам вызывал восхищение, Санчо был слишком жизнелюбив по сравнению с Лебедевым. В последнем юмор дошел до иезуитизма, до мрачного сознания близящегося конца мира, ибо осуществление некоторых картин Апокалипсиса он видит уже в XIX веке.

Лебедев — часть той «клоаки», того клубящегося сгустка улицы, площади, куда герои Достоевского выбрасывают на «пробу» идеи свои. Лебедев плюет на идею Мышкина и топ-

чет ее, но и он же воздевает руки к небу, прося силы понять ее. Он готов полюбить мышкинское беззлобие, хотя сам замешен на зле.

Это испытание себя, «пробу» себе устраивают все герои Достоевского. Даже Настенька в «Белых ночах» не хочет сидеть век к бабушке пришпиленная. Она уходит вслед за Жильцом.

Еще неизвестно, кто он такой, а она за ним бежит. Там бабушка, низенький домик, тихие радости — а тут тайна, загадка, можно в омут броситься!

«Белые ночи» дважды экранизировались, и дважды экран не замечал фантастического в этой повести. Их ставили как бытовую драму, несколько подсвеченную мечтательным воображением. Впрочем, бытовая драма есть, но из материала ее мысль Достоевского уже строит и здесь свои этажи. Уже время здесь прохронометрировано по Достоевскому, уже лихорадка времени появляется, некая нервная дрожь минут. Все совершается в четыре ночи, и часы бегут быстро-быстро. Они отсчитывают бытовое время, и в их счете уже слышится соотношение со временем вневременным, внеисторическим. Если вычеркнуть это эхо, если сузить повесть Достоевского до событий четырех ночей, то действительно ничего, может быть, кроме сентиментальной истории о двух влюбленных, и не удастся рассказать.

Но Достоевский начинает свою повесть с описания Петербурга, Петербурга, который «поднялся вдруг и уехал», который снялся со своего места, исчез, как облако, и сделался пуст. Именно в этом пустом Петербурге затос-

ковала вдруг душа Мечтателя. Люди исчезли, их будто смело с улиц, и остались одни дома, камни, но и они, впрочем, замолчали.

Петербург молчащий противопоставляется в прологе Петербургу говорящему, населенному, одушевленному. Мечтатель вспоминает людей, которых он встречал, гуляя, вспоминает их, как родственников, как знакомых, которые ему дороги. Одинокий Мечтатель среди этого шума не одинок, у него есть иллюзия, что и он — этот шум тоже, что без него тоже не было бы шума, движения, Петербурга. В своем одиночестве он даже с домами научился разговаривать. «Когда я иду по улице, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здравствуйте, как ваше здоровье? и я слава богу здоров, и ко мне в мае месяце прибавят этаж». Или: «как ваше здоровье, а меня завтра в починку». Или: «я чуть не сгорел и притом испугался» и т. д.

И дальше рассказывается история «с одним прехорошеньким светло-розовеньким домиком». Домик этот оказался перекрашенным в желтый цвет. «Злодеи, варвары, они не пощадили ничего, и мой приятель пожелтел, как канарейка», — говорит Мечтатель. Он слышит жалобный крик этого домика: «А меня красят в желтую краску!»

Как это напоминает Гоголя! Его крик сочувствия к неодушевленным предметам, его одушевление их, полное любви ко всему, что видит глаз. Светло-розовый домик и его история очень близки истории самой Настеньки, которая живет с бабушкой в таком же домике. И так же светло-розово течет ее жизнь, хотя

она, может быть, скучна и кажется Настеньке серой. Жизнь-то, в сущности, неплохая: ласка любящей бабушки, чтение книг, прогулки. Но все это должно сорваться, измениться, перекраситься. Появится некто «Он», загадочный «Он» и уведет ее. Куда? Этого мы не знаем. Мечтатель умалчивает о судьбе Настеньки. Он оплакивает только свои четыре белые ночи, ночи, которые он провел с ней и которые стали «минутой блаженства» в его жизни.

Но, может, и для Настеньки они были тем же? Может, он ей тоже подарил их? Ибо в зловещую краску перекрашен маленький домик, в «цвет поднебесной империи», в цвет сумасшедшего дома.

В пустом Петербурге, где только с камнями осталось разговаривать, встречает Мечтатель Настеньку. Все очищено для их свидания, подготовлено. Оно происходит во сне, в бреду белых ночей.

Бытовая драма разыгрывается в нереальной обстановке и нереально же завершается. Наутро, когда Мечтатель получает от Настеньки письмо, он вдруг чувствует мгновенное старение времени. Время совершает скачок вперед, на пятнадцать лет. Это происходит в секунду, и вот он видит Матрену с морщинами на лице, комнату свою, постаревшую, как и Матрена, — «стены и полы облиняли, все потускнело, паутины развелось еще больше... И за окном все изменилось: дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь... штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась... карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...»

Сознание Мечтателя перемахнет через настоящее и увидит себя в будущем. Он еще молод, но он уже старик, он умом пронесся через отделяющее его от будущего расстояние и все *увидел*.

Это катастрофическое старение человека у себя на глазах, старение обстановки, быта, всего, что вокруг, — страшный финал сентиментального романа. Он сразу делает значительным историю, рассказанную Мечтателем, он подымает ее до вершин трагических, до мысли о молниеносности мига, который отпущен каждому из нас на земле. Это мысль забегает вперед жизни, все видит и рассказывает нам. Мысль — герой «Белых ночей», хотя разыгрывает ее перед нами Мечтатель и Настенька.

У Достоевского любимое выражение: «будто молнией озарило», «будто молния ударила». Вспышка сознания, освещающая все, что до того было тайной и на что намекалось, — должна все проявить, все поставить на место. Это «сияние ума», как говорит он в «Кроткой», когда падает пелена и открывается истина.

И. Пырьев предпочел этой вспышке прямой ход. Он нарядил Мечтателя в лохмотья, загримировал его под старика, не поскупился на отвратительные черты старости: гнилой рот, слезящиеся глаза и т. д. Старение Мечтателя в фильме композиционный прием. Старый человек сидит за штофом водки и вспоминает молодость. И отвратительный его облик должен подчеркнуть, как же хорош он был молодым и как все было хорошо, как красивы фантазии и как груба жизнь. Тут не проницание своей судьбы, не сжатие минуты в целый

век и века в минуту, тут бедный дедушка рассказывает бедную сказочку.

В картине Висконти тоже нет этого озарения истиной. Здесь все перенесено в быт Италии после войны. Это неореалистическая вариация из Достоевского. Между Настенькой и Мечтателем появляется проститутка — персонаж, разделяющий их и вместе с тем сближающий. Проститутка все время оказывается рядом, когда Мечтатель готов отчаяться, плюнуть на идеализм Настеньки и на ее прекрасные мечты. Проститутка и бар, из которого она выходит, — это альтернатива Настеньки: входи, получишь все. И без бреда, без восторженных излияний, без рассуждений о «высшем». И Мечтатель решается раз испробовать этот путь. Он должен пасть, чтобы потом восстать. (Понятия «падения» и «восстания» — понятия Достоевского.)

Мечта двух бедных людей о настоящей любви символизируется у Висконти белым: белый цвет время от времени возникает на темном экране, освещая тьму светом. В начале картины это белая собака, которая встречается Мечтателю. Он подзывает ее к себе, она убегает, не обращая на него внимания. Одинокая белая собака, шарящая по мусорным кучам. Она вполне приветлива, но ей некогда, ей надо отыскать еду. Собака убегает, скрывается в какой-то мрачной подворотне, и улица вновь делается хмуро-темной, свет на экране гаснет.

Второй раз белое пятно появляется за витриной магазина, возле которой останавливаются Мечтатель и Настенька. Это подвенечное платье. Оно призрачно и невесомо, оно как облако, как обрывок тумана за стеклом, но

оно светит, и отсветы его сияния видны на лицах героев. Чистота, нежность, целомудрие их отношений высветляются этим платьем.

И наконец, в третий раз все пространство экрана заполняет белый снег. Сначала робко, тихо падают снежинки. Как маленькие парашютики, опускаются на набережную, на мосты, на глубоко-черную воду канала, на Настеньку и Мечтателя, сидящих в лодке. Снег засыпает трущобы, нищих, скорчившихся на набережной, мусорные кучи, скамейки, обнаженную бедность города. Висконти прекрасно передает облик быта, который всегда кричащеним у Достоевского. Он или уж пышен — пыль в глаза! — или уничижительно грязен, отталкивающ, бесстыден. И вот все это покрывается белым снегом: кучи тряпья, проститутка, камни мостовой, на которых она готова отдаться первому встречному, дома, мосты, крыши и, кажется, вся земля, грешная, неуютная. В фильме появляется перспектива. До этого зажатый в тесных пределах какого-то пятачка, он вырывается на воздух, открывается даль, заснеженный город вдали и небо над ним. Даль эту разрезает сверху вниз улица. Вверху ее стоит Мечтатель, внизу, в острие перспективы, вернувшийся Жилец. И Настенька сбегает по улице к нему, сбегает, уменьшаясь на белом снегу и роняя пальто Мечтателя. Пальто это — единственное темное пятно на улице. Улица белоснежно-чиста, и по ней бежит женщина, верящая, что нашла любовь. Она вновь подбегает к Мечтателю, вновь ее лицо возникает крупным планом, и снова бежит вниз, к Жильцу, уменьшаясь, чтоб исчезнуть — на этот раз навсегда.

И вот тогда-то появляется белая собака. На умиротворенно-белом снегу и она ласкова к Мечтателю. Он теперь окончательно остался один, и его некому пожалеть. Собака машет хвостом, принимает его ласки и бежит впереди. Она сливается с белым снегом, и по нему уходит в глубь экрана Мечтатель.

Символика Висконти вполне в духе раннего Достоевского. Это его поэтический парафраз, его иносказание: доброта выше счастья, в доброте человек не одинок.

Снег почему-то идет во всех нерусских фильмах по Достоевскому.

Это как бы русский символ, попытка русским образом выразить русскую идею.

Фильм Висконти еще раз доказывает, как важен в кинематографе Достоевского *выбор лица*. Лицо Марии Шелл, играющей Настеньку, выбрано точно. Оно и красиво и неправильно как-то. Есть в нем что-то простоватое, жалкое, отсутствие породы и вместе с тем конфетности, кукольности. Настенька у Пырьева кукольна, как куколен, впрочем, и Мечтатель. Мария Шелл не кукольна, она серьезна. В фильме она носительница мечтательности, а не Мечтатель. Он просто добрый малый, желающий и боящийся ей верить. Вера исходит от Настеньки, от ее лица, меняющегося на глазах, живущего тремя жизнями сразу. Она и за Мечтателя живет, и за своего таинственного Жильца, и за себя. Это лицо и искажающееся в истерике, и некрасивое, и раздражающееся. Оно может даже раздражать. Ее слезы, перемешанные с полуулыбками, с какими-то искривленными припадками радости и озарения, легкость, с какой меняются эти состоя-

ния, возбуждают мысль о юродивости, болезненности. Что-то ветреное есть в этих переменах, порхающе-мотыльковое, бабочкино. Недаром в фильм введен продавец детских игрушек, и торгует он на улице именно бабочками, и Настенька покупает бабочку. У нее и наряд бабочкин, когда они танцуют с Мечтателем в баре, когда она приходит на свидание к нему. Эта смесь серьезности и мотыльковости прекрасно сыграна Марией Шелл.

В Настеньке Достоевского живет бесенок, она способна коварно играть с Мечтателем, хотя она и простодушна в своей игре. Она ждет одного, а держит при себе другого и причиняет ему боль. Она красуется этой своей способностью. «Вы трусите», — говорит ей Мечтатель в повести, объясняя, почему она жестока к нему. Настенька трусит, что не придет Жилец, и трусит, что Мечтатель может ее бросить, она мечется между своей благодарностью к нему, эгоизмом любви к другому и желанием оставить при себе Мечтателя.

Все это читается в игре лица, в безмолвной смене его выражений, в широте чувств, которые ему подконтрольны.

Лицо Настеньки-Шелл значительно, оно главный зрительный нерв фильма: оно поверяет все остальные лица. И именно потому так проигрывает рядом с ним лицо Жильца. Жилец у Висконти — Жан Маре. Он старается, он изображает нежность, сдержанность и т. д. Но лицо выдает его, ибо это не лицо сидящего на хлебе и воде разночинца, мечтающего о служении «делу», а опытного победителя женских сердец.

Случаен выбор лиц в пырьевском «Идиоте». Рогожин в фильме — купец, страшила, он может только кричать «богиня! королева!» и махать кредитками. Его лицо — *другое* лицо. В нем нет тех контрастов, о которых пишет Достоевский. Оно однозначно, однострастно. А где страдание в глазах Настасьи Филипповны? Лицо красивое, но уж очень мелки его черты, слишком спокойны, благодушны. Это лицо, довольное собой, пытающееся изобразить страдание. Незначительность, соединенная с претензией, убивают заключенную в этом лице мысль.

Достоевский любит возвращаться к одному и тому же лицу, останавливать его черты, воскрешать их в немом портрете, в картине. В «Идиоте» фигурирует портрет Настасьи Филипповны, в «Подростке» портрет матери подростка. Лицо Христа на картине Гольбейна накладывается на черты Мышкина. Невеста Свидригайлова в «Преступлении и наказании» сравнивается с Рафаэлевой Мадонной. «У нее лицо страдающей юродивой», — говорит Свидригайлов. Пожалуй, это определение подходит и к портрету Настасьи Филипповны. В лице ее страдание и гордость. Лицо недоступное и готовое уступить, сдаться. Лицо веселое и злое, ибо зла Настасья Филипповна, страшно зла!

И Аглая зла, мать говорит о ней: «Злая, злая, злая!» Ум в этих женщинах порождает злость, это ум, не выносящий страдания, не желающий смириться с ним. Ум — их наказанье, убийца их чувств, развратитель искренности.

Лица героев Достоевского — всегда умные лица. В его книгах нет шутов гороховых, зло-

деев без смысла, подлецов без высокого сознания своего падения. Он шут по форме, он одет шутовски, он хихикает и подмигивает, паясничает в жестах и словах, но он всегда крупен. Убийцы, совратители малолетних, скупые рыцари, инфернальные красавицы у Достоевского философы. Они страдают, пьют водку, пляшут с цыганами, падают и возвышаются в плотских удовольствиях, но никогда не перестают думать, понимать то, что они делают. Поэтому ум написан на их лицах — старые они или малые; хозяева или лакеи, князья или купцы, ростовщики, процентщики, держатели касс или проститутки, готовые за копейку ползти по Невскому ганечки.

В фильме же у Фердыщенки красный нос и голова в перьях. Генерал Иволгин какой-то качающийся паяц из пантомимы об алкоголике, рогожинская толпа — сборище ряженых, призванных изобразить разврат, разгул. Лебедева играет Мартинсон, актер характерный, актер внешней школы, школы, рассчитанной на эффект находящегося на поверхности самого себя образа. Тут все гротеск, смещение в одну сторону, сгущение на одной черте. Актер играет шута и подлеца, низость и заискивание. Он с первого появления в кадре обозначает себя, и глаз больше не возвращается к нему: это одно и то же лицо. Тут, как говорят, типические черты играются, социальная принадлежность, параграф в шкале ценностей, а не человек.

Как сам реализм Достоевского склонен к преодолению правдоподобия, фетиша правдоподобия, так и игра в ролях Достоевского требует того же. Тут не обойдешься сходством,

костюмом, социальной маской. Тут мало и вживания, умения естественно лить слезы, когда герой плачет, и смеяться, когда ему весело. Тут все к черту летит в иерархическом порядке чувств. Тут вакхическая смесь, кровосмесительное единство, отрицание и согласие в *одном* лице.

Господи, как только ни смеются у Достоевского! В смехе все тайное становится явным, обнаруживает себя, выдается. Смех прорывается, взрывает душу в самых неожиданных местах, сбивает с ног благопристойность момента, его классичность.

«Смех — самая верная проба души», — говорил Достоевский. Эту-то пробу он устраивает каждой душе, каждому герою. Смех Мышкина не похож на смех Фердыщенки, смех Фердыщенки на смех Лебедева, смех Настасьи Филипповны на смех Аглаи и т. д. Смех Ипполита — это одно, смех Рогожина — другое, смех генерала Иволгина — третье.

Иногда в смехе обнаруживается безумие, крайность переживания, стыдящаяся слов, иногда — издевка и зависть, иногда неуверенность в собственной серьезности, иногда чистая злоба. Почти все герои подхихикивают сами себе, сопровождают свою речь мелкими «хи-хи-хи», «хе-хе-хе». Но в устах Свидригайлова они звучат зловеще, дьявольски-безнадежно, в устах Лебедева — это некий танец мелкого беса иронии, в устах Петра Верховенского отдают самым смрадным подпольем. Герой недоговаривает, но смех это делает за него. У Достоевского и Мышкин может смеяться по-козлиному, как-то рассыпчато-тоненько, пародирующе-жалко. Истину как бы все время сопровож-

дает в поэтике Достоевского это созвучание смеха, ирония самой истины, отделяющейся от нее и персонифицирующейся в смехе.

От кривящихся улыбок и полуулыбок Раскольникова и Порфирия эта ирония может возвыситься до сумасшедшего хохота Рогожина, до его вселенского хохота, в котором Ипполит видит пасть природы, готовую его заглотнуть. У одного из героев «Бесов» Липутина улыбка — «уксус с сахаром», она и сладка и ядовита, она — разврат, еще более страшный в смехе.

Наглость смеха, отчаяние смеха, взрыв страдания в смехе, бессилие гордости, осмеивающей себя, разоблачительное сопровождение при лгущих словах и маскировка правды, не желающей быть простодушной, — все это смех у Достоевского.

Вспомним Порфирия. Вся его партия в романе — это постоянное подсмеивание над Раскольниковым при всей серьезности отношения к нему. Порфирий сострадает Раскольникову, по-своему любит его, но он же и провокатор, долженствующий спровоцировать Раскольникова на признание. Раскольников никак не может уловить, когда Порфирий серьезен, а когда валяет дурака. Он говорит страшные для Раскольникова вещи, подает страшные намеки, но делает это в шутейной форме. И форма-то раздражает больше, чем намек. Ибо в ней заключена насмешка. На что можно спровоцировать гордость? Именно на насмешку, на принижение ее в смехе. Тут-то и заключена слабость Раскольникова: он не чувствует комизма своей идеи, иронии ее: их чувствует Порфирий. Порфирий призван принизить идею в глазах

Раскольникова, прозаически развенчать ее, показать ее фарсовость. Это выражено прямо, в словах Порфирия, в обытрывании им выражений из статьи Раскольникова и из его речей, и в этом неуловимо-убийственном смехе, который превращает гиганта Раскольникова в карлика Раскольникова.

Эту слабость человека XIX века угадал еще Гоголь. «Есть другой вид гордости, — писал он, — гордость ума. Никогда еще не возрастала она до такой силы, как в девятнадцатом веке. Она слышится в самой боязни каждого прослыть дураком. Все вынесет человек века: вынесет названье плута, подлеца; какое хочешь дай ему названье, он снесет его — и только не снесет названье дурака. *Над всем он позволит посмеяться — и только не позволит посмеяться над умом своим...»* (курсив мой. — *И. З.)*.

Против этого-то принижения и восстает Раскольников и на этом-то и попадается. Это и профессиональный психологический крючок Порфирия, и его особая партия по отношению к главной трагически-высокой партии Раскольникова.

Все это выражено даже в лице Порфирия, в его ухватках, которые понял и передал на экране И. Смоктуновский. «Пухлое, круглое и немного курносое его лицо, — читаем мы в романе, — было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало *выражение глаз,* с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому-то, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не

гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать».

То же *противоречие* лица, что и у Рогожина!

Круглость, округленность лица, настраивающая на мирный лад, дезориентирующая, расслабляющая, и эти ресницы подмаргивающие, и глаза, в которых нельзя точно рассмотреть, что они думают!

Порфирий — загадка для Раскольникова, магнит, к которому он тянется и от которого отталкивается. Притяжение его в *знании* души Раскольникова, в понимании ее, в чтении в этой душе. Красавец Раскольников, черноглазый и высокий Раскольников, перед по-бабьи круглым Порфирием — романтический герой перед кучей теста. Все белое в этой куче, все смазано, нет определенности, а его черты резки, бросаются в глаза и т. д. Но даже в этой разнице их физиономий — вызов и насмешка идее бонапартизма.

И. Смоктуновский именно таким играет Порфирия. Заурядным внешне, но умеющим противопоставить силе воли Раскольникова свою волю. Романтизм Раскольникова осекается о камень прозы. Смоктуновский — Порфирий так же, как и у Достоевского, обыденен. Он сонен, домашен, он в халате и туфлях, он ленив в расспросах. И лицо его сонно, лениво-спокойно, миролюбиво-благодушно. Но как проницающ его взгляд! Сколько в нем осторожной силы! И как видит он далеко! И как язвительны сопровождающие его полуулыбки!

Лицо это оживляется постепенно, изнутри.

Оно не торопясь вступает в действие, все больше и больше подчиняя себе другое лицо — лицо Раскольникова. Оно уже опасно для Раскольникова, оно настигает его. Лицо Порфирия — тоже зеркало, как и лицо Свидригайлова, но зеркало, в котором несколько фантасмагорическая трагичность последнего *снижается,* опускается до уровня быта, слишком плотской реальности, которая так ненавистна Раскольникову. Ведь он «парит» в облаках. Он в облаке своей «идеи» растворен и как бы не замечает земли. Лицо Порфирия опускает его на землю. Оттого оно так домашне, почти сыто, пухло и т. д. Отсюда и халат Порфирия и его *допросы на дому.* Тут нет даже зловещей обстановки тюрьмы или полиции, нет таинственности антуража, который окружал, например, Свидригайлова. Лишь в финальном визите Порфирия к Раскольникову, когда он, по существу, «берет» жертву, есть некая мистика явления «свыше».

Зловещий хохот Свидригайлова отличен от насмешек Порфирия. Но в нем есть какое-то «уважение» к *идее* Раскольникова, в нем демонизм этой идеи уважается, что ли. Лицо же Порфирия и его «хи-хи-хи», смешанные с искренним состраданием, нестерпимы для наполеона из Столярного переулка. Ибо в сострадание-то для него заключено еще более горькое посмеяние, в сочувствии — издевательство. Но в сцене, когда Порфирий приходит к Раскольникову на квартиру, он уже не тот Порфирий, что был у себя дома. Порфирий не смеется, не подхихикивает. И он добивает Раскольникова этим снятием *маски.*

Тут игра и тут жизнь. Тут соперничество и

схватка идей, выраженная в лицах, их противоборстве и состязании. Сталкиваются и наконец *понимают* друг друга герои, но и идея сталкивается с идеей и озаряет вспышкою *лицо истины*. Или, как говорил Достоевский, «мимоидущий лик земной и вечная истина соприкасаются вместе».

Если лицо Свидригайлова — застывшее лицо, то лицо Раскольникова меняется в романе. Вначале — ожесточившееся, искривленное злыми улыбками, оно к концу — именно в сцене с Порфирием — делается смягченно-грустным, *сдавшимся*. И уж в самом конце — когда Раскольников встречается с Соней па каторге — его осеняет *свет*. «Вдруг подле него очутилась Соня, — пишет Достоевский. — Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбалась ему, но, по обыкновению робко, *протянула ему свою руку»*. Остановимся и обратим внимание на этот жест.

Жест у Достоевского — тоже великий передатчик идеи, ее указчик и сигнализатор. «Я имею жест... противоположный», — говорит в «Идиоте» Мышкин, и мы выделяем его по этому жесту из толпы. Это жест неловкости, жест ребенка во взрослом, нелепая реакция на грубые толчки жизни, жест защиты и просьбы о ней. В фильме Акира Куросавы Мышкин прижимает к груди кулаки, как дитя, которое еще не научилось владеть руками. Они все время у него прижаты, и жест этот выдает боль, недоумение, немоту любви и протеста.

Жест — это *чувство в движении,* мысль в физическом выявлении. Невысказанное, неспособное высказаться (нет слов) — до-сказывается жестом. Жест Наполеона — сложенные на груди руки — жест «идеи» Раскольникова. Жест Лизаветы, протягивающей вперед левую руку и пытающейся ею защититься от удара топора (как защищаются дети), — «жест противоположный», нераскольниковский.

Тот же смысл имеет жест Сони в финале романа. Протянутая рука — это и просьба, и призыв, и надежда, и мольба о *мире*. «Она всегда протягивала свою руку *робко,* — продолжает Достоевский, — иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда *как бы с отвращением* брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь их руки не разнимались...»

Как много говорит это *согласие* рук! Как важна для Достоевского эта принятая рука, этот жест воссоединения. Протянутая рука нашла другую руку, и та не оттолкнула ее (вспомним рассказ Грушеньки в «Братьях Карамазовых» о том, как она тонула, и никто не протянул ей руки). И пусть это жест как будто бы пошлый, тривиальный, литературный (все влюбленные в романах берутся за руки), он не пошл у Достоевского. Ибо разрыв, отчужденье и мука ему предшествовали. Дотянуться друг до друга никак нельзя было, хотя близко стояли, очень близко. Близко и далеко — на расстоянии протянутой руки и над безмерной пропастью, разделяющей их. Нет слов для объяс-

нения того, что произошло, и Достоевский обходится этим жестом. Он — венец вражды, перешедшей в любовь, соединенье двух чужеродных жестов, как бы исчезнувших в этом слиянии и ставших *одним*.

Воплощая свою мысль в слове, Достоевский тем не менее вступает как бы в бессловесный контакт с сознанием читателя. Все заключено в тексте и как бы над ним, все вырывается из слов и вместе с тем парит над словами. Тут текст как бы сигнал подает, чем-то тайным на тайное же намекает, а разгадку оставляет читателю.

«...все уже давно зародилось и лежало в сердце моем, — говорит герой романа «Подросток», — в желании моем лежало, но сердце еще *стыдилось* наяву (здесь и далее курсив мой. — *И. З.*), а ум не *смел* представить что-нибудь подобное сознательно.

А во сне душа *сама все представила и выложила*, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине — *и в пророческой форме*». Кажется, что и проза Достоевского — это тот самый «сон», о котором говорит Подросток и в котором душа *сама* все выкладывает «в совершенной точности, в пророческой форме». Тут черты и родовые признаки художественной стихии Достоевского. И пророческая форма — как главное, как определяющее. Ибо что значит выложить все в пророческой форме? Это значит чего-то недосказать, и вместе с тем сказать более того, что присутствует в высказанном слове. Пророческая форма — незаконченная, она про-рочествует, то есть как бы провозвещает то, что будет, но пока еще не свершилось, пока никому

не видно. Ибо и сердце стыдится этого наяву, и ум не смеет. Достоевский же смеет и не стыдится.

Система сигналов наиболее близка образному языку кино. Потому что для слова как такового здесь отпущен жесткий лимит. Здесь изображение главенствует, оттесняя и подавляя текст. В кино глаз — философ, камера — идеолог. Слово Достоевского не может воплотиться в фильме, в слове же — ибо тогда нужно весь текст цитировать, все речи озвучивать, весь хор голосов выносить на экран. Многоголосие Достоевского надо *слышать,* ибо это речь сбивчивая, разговорная, бестолковая по построению, алогичная. Тут возвраты постоянные, толкотня возле одного «словечка», игра с ним, проигрывание всех «вариантов». Тут такие *распри слов,* такие перевертывания и обертывания, что ленты не хватит, звук истощится. «Словечко» Достоевского всегда игриво, оно дается и не дается в руки, подпускает близко и держит на расстоянии. Все время чувствуешь, что ты возле него, но еще не в нем, оно — намек о грядущем слове, которое появится из него. Говоря «слово», я имею в виду и «понятие», так как для Достоевского нет стилистического тренажа, для него игра слов — игра мысли.

Иногда и в *одном слове заключен образ.* Он слабенькой звездочкой проклевывается вначале, потом разрастается и наконец дает вспышку. Тут-то освещаются все *глубины слова.*

Такую функцию исполняет в романе «Преступление и наказание» слово «проба». Сначала оно появляется как утилитарно-деловое обозначение одного поступка, одного частного дей-

ствия. «Проба» — это проба, которую идет делать Раскольников, готовясь к убийству старухи. Он меряет шаги до ее дома, отсчитывает минуты, которые ему понадобятся, чтоб дойти, войти во двор, подняться по лестнице. Он репетирует покушение, которое, быть может, и не состоится. Именно поэтому его действия — проба, попытка, мысленное — и уже физическое (без финала) — проигрывание поступка, но еще не поступок. Но уже здесь, на этом этапе, подсобно-деловое словечко «проба» начинает отходить от своей конкретности. Оно уже не связывается только с убийством старухи, оно — сигнал о некой идейной «пробе» — пробе теории, которую должен произвести топор. Это уже репетиция самой идеи, которая не сосредоточивается на *одном* преступлении. Тут проба на *право убивать*.

Позже это словечко перекинется в сны Раскольникова, в муки его совести, в его диалоги с собой, с Порфирием, Разумихиным, Свидригайловым. Достоевский (а с ним и его герой) рассмотрит «пробу» со всех точек зрения. Он как бы проверит ее на действующих лицах, а заодно и их проверит ею. Все будут кружиться вокруг этой «пробы», выставлять свои резоны, свои оправдания, свои «про» и «контра». Лужин станет что-то говорить о том, что «ради цели» можно пойти на многое. Свидригайлов решит еще раз попробовать себя в разврате, в падении. Он сделает предложение шестнадцатилетней, будет сажать ее на колени к себе, дрожа от ее невинного дрожания и возжигаясь им. И Порфирий станет откладывать арест Раскольникова, все «пробуя» и «пробуя» того на способность сознаться.

Мелькнувшее в начале романа слово дорастет наконец до философского символа. И весь роман представится с его высоты огромной *пробой* человека на добро и на зло.

Словечко «проба» все время контактирует в тексте со словом «идея». Они, как Фауст и Мефистофель у Гете, неразлучны. И отношения их напоминают отношения Фауста и черта. Как черт подсвистывает Фаусту и его высоким порывам, так и «проба» посмеивается вблизи «идеи». Она строит ей рожи, грубо говоря. Ибо, пройдя через «пробу», (именно в том виде, как это происходит в романе Достоевского), идея уже делается иною. Ее уже не отмоешь, не отбелишь, как того черного кобеля, не вознесешь обратно на теоретическую высоту. «Проба» здесь, говоря словами Гете, — это *«пародия опыта на идею» и трагедия опыта,* ибо опыт-то — жизнь человеческая.

В этом самостоятельном существовании слова-понятия у Достоевского есть своя интрига, свои кризисные моменты и даже свое время. Ибо какой-то срок должен пройти, прежде чем изменится лик слова, прежде чем развернет его к нам Достоевский невидимой ранее стороной. Тут, повторяю, игра слов, но не та легкая игра, в которой изощряется остроумие, а игра первично-смысловая, сущностная.

Способен ли передать ее кинематограф? Может ли он выдержать нагрузку текста Достоевского, если он должен «резать» этот текст? Нет, конечно. Так как, кроме времени, Достоевскому необходимо еще *пространство текста.* Ему разогнаться надо, разогреться в писании (и мышлении), чтоб самому *вдруг* увидеть «вопрос», остановиться на нем, вернуться, огля-

деть все сначала и рипуться дальше. Ему «рыться» (это его выражение) нужно и перерываться в слове, чтобы извергнуть из того хотя бы отчасти содержащийся в нем смысл. Несть числа *пробам,* которые проходит *принципиальное слово* у Достоевского.

Кинематограф может лишь косвенно воспользоваться этим его методом. Беря уроки у Достоевского, он словесное может *вернуть* в бессловесное, в тот начально-образный свой исток, в котором зарождается опо еще до оформления в слове. Форма кино, кроме того, что она пророческая, «странная и невозможная форма», тайное должна обратить в явное, невидимое сделать видимым. Причем в буквальном смысле этого слова. Вот что Достоевский говорил о музыке: «По-моему, это *тот же язык,* но высказывающий то, что сознание *еще не одолело* (не рассудочность, а все сознание) ...»

То же можно сказать и о языке кино. Он не похож ни на язык литературы, ни на язык музыки. Но в своих формах он стремится достичь того же. То, что «не видит» слово и «не слышит» звук, может увидеть камера. Она может воспользоваться звуком и словом, но ей, как и памяти, дано мыслить картинами. На это зрение камеры, на ее способность связывать картины, компоновать их, развивать холерически их внутренний сюжет и рассчитано все в кинематографе.

Достоевский дает ему в этом трудном деле *пример монтажа.*

Примечания и сноски

[1] М. ГИХЛ, 1959, 273.
[2] Изд-во АН СССР, 1938, т. III, с. 703, 704.
[3] См. «Северную пчелу», № 38, 1834 г.
[4] Там же, № 60, 1833.
[5] Там же, № 266, 1831 г.
[6] Там же, № 50, 1832 г.
[7] Там же, № 81, 1832 г.
[8] Там же, № 302, 1832 г.
[9] Сочинения Гоголя Н. В., издание десятое. М., 1889, с. 610.
[10] Анри Труайя. «Гоголь». Париж, изд-во «Фламмарион», 1973.
[11] «Нью-Йорк таймс» от 23.XII.73 г.
[12] «Таймс» от 7.III.75 г.
[13] Есть этот мотив и у А. Труайя. «В образе Хлестакова, — говорит он, — Гоголь довел до пароксизма свою личную склонность к обману своих близких» (с. 186).
[14] «Выбранные места из переписки с друзьями».
[15] Княгиня З. Волконская, принявшая католичество.
[16] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 214.
[17] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. М., «Наука», 1964, с. 133.
[18] Там же, т. III, с. 214.
[19] «Исторический вестник», 1909, т. II, с. 847.
[20] А. Вознесенский. «Тень звука». М., «Молодая гвардия», 1970, с. 85.
[21] «Московские ведомости», № 25, 1853 г. Литературный отдел, с. 260—261.
[22] См.: Тарасенков А. Н. Последние дни жизни Н. В. Гоголя. — Сб. Гоголь в воспоминаниях современников. ГИХЛ, 1952, с. 525.
[23] Отдел рукописей Библиотеки им. Ленина, фонд 74, картон 6, е.х. 10.

[24] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, изд-во АН СССР, 1952, с. 389.

[25] Белинский В. Г. Собр. соч. в III томах, т. I, ГИХЛ, 1948, с. 439.

[26] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. VIII, с. 389.

СОДЕРЖАНИЕ

Игорь Петрович Золотусский
ЧАС ВЫБОРА

Редакторы В. Кукушкин, И. Слепнев
Художник И. Сайко
Художественный редактор Б. Мокин
Технический редактор Л. Киселева
Корректоры О. Голева, Н. Попикова
Фото Л. Аннинского

Сдано в набор 18/III-1976 г. Подписано к печати 31/VIII-76 г. А12754. Формат изд. 70x90 1/32. Бумага тип. № 1. Печ. л. 10. Усл. печ. л. 11,7. Уч.-изд. л. 11,84. Тираж 25000 экз. Заказ 1853. Цена 69 коп.

Издательство «Современник» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4

390012, Рязань, ул. Новая, 69
Рязанская областная типография

69 коп.